

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SAMANTA ROY

LE GROTESQUE DANS LES FABLIAUX ÉROTIQUES :
FIGURE FÉMININE ET POÉTIQUE DU RIRE POPULAIRE

OCTOBRE 2011

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Remerciements

Cher Marc-André Bernier, merci pour les nombreux conseils et encouragements qui m'ont aidé à progresser dans ce mémoire et à m'améliorer en tant que littéraire. Grâce à toi, mes idées abstraites sont devenues une réalité concrète.

Chers maman, papa, Sandra et grands-parents, un merci spécial pour tous les encouragements lors des moments plus ardues, ainsi que de la confiance que vous aviez en moi et qui m'a permise de me surpasser. Merci d'avoir calmé mes angoisses et compris mes soupirs lorsque je n'arrivais plus à avancer.

Même si vous ne compreniez pas toujours, vous m'écoutez vous expliquer sans cesse mes théories. Merci d'avoir répondu aux milliers de questions personnelles et professionnelles que ce mémoire a suscitées chez moi. Cet ouvrage n'aurait pas existé sans vous.

Table des matières

Introduction	1
1. État de la question	7
2. Le fabliau	19
2.1 Définition	19
2.2 Le fabliau érotique	27
3. Le grotesque	34
3.1 Définition	34
3.2 Le fabliau et son réalisme	42
4. Le rire	50
5. Les contrastes	60
5.1 Le prêtre profane	60
5.2 Le couple comique	66
5.1 Le triangle amoureux	71
6. La vie sexuelle	75
6.1 Le pouvoir sexuel de la femme	75
6.2 Maquerelles et amants au service de la femme adultère	84
7. L'ambivalence féminine	89
Conclusion	94
Bibliographie	99

Introduction

Le comique de certains textes au Moyen Âge fait encore rire le lecteur moderne, comme le montre ce passage de *Trubert*, où le personnage principal essaie de vendre à un chevalier sa chèvre multicolore en échange de quatre poils de son cul :

Amis, volez la chievre vendre ?
- Oïl, sire, se vos volez.
- Frere, dites que vos l'amez
et por combien je l'averai.
- Volontiers, sire, le dirai :
pour quatre paus dou cul ; l'avrez
et cinc sous ; itant m'en donrez
se ma chievre volez avoir.
[...] Et Trubert a apareillié
un poinçonnet mout delié ;
en la nache il a feru,
jusc'au manche l'a embatu
si le ra mout tost a lui tret¹.

Le chevalier y perd sa chèvre, mais aussi sa dignité, comme c'est souvent le cas dans cette sorte de carnaval littéraire que représente le fabliau. C'est ce que mettent notamment en évidence les travaux de Per Nykrog et de Joseph Bédier, dont la conception du fabliau insiste sur le fait qu'ils sont d'abord destinés à faire rire leurs lecteurs. Or, ce qui fait sourire le lecteur moderne avait une fonction libératrice chez celui du Moyen Âge. Mais de quel principe un tel rire procède-il ? Les fabliaux regorgent d'histoires plus osées les unes que les autres, si bien qu'on peut supposer que le vulgaire et ce qui l'entoure est la cause du rire populaire. Si le terme vulgaire provient du latin *vulgaris* et signifie « qui concerne la foule² », cette catégorie ne suffit pourtant pas à elle seule pour qualifier la source du rire qu'occasionne le fabliau : il faut aussi prendre en considération le

¹ Douin De Lavesne, *Trubert : fabliau du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1974, p. 9-11, v. 234-281.

² Centre National de Ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vulgaire>, consulté le 02/05/09.

fait que le vulgaire du fabliau est en étroite relation avec le grotesque, qui se veut le reflet déformé d'une réalité populaire. De plus, le grotesque, qui suppose la promotion de traits associés à la vie quotidienne, permet de peindre un portrait à la fois réaliste et burlesque de la vie au Moyen Âge. Sur cette base, il n'y a qu'un pas à faire afin d'en déduire que le fabliau érotique se veut le miroir d'une société dont l'imaginaire fait cohabiter monde à l'envers et monde à l'endroit.

L'humanité médiévale a sans cesse cherché à appréhender le monde dans sa vérité, mais cette recherche ne pouvait s'effectuer que dans le cadre défini d'un monde chrétien, monde sérieux auquel il a toujours opposé l'utilisation du rire et d'un monde à l'envers. Visage troublé de la réalité, « le *topos* du monde à l'envers possède un rôle de satire efficace³ ». De même, l'anxiété provoquée par les peurs quotidiennes, de la mort, de la souffrance ou encore d'un futur incertain, disparaît au profit d'un rire général devant un mari battu par sa femme ou un paysan tirant une charrette à la place de ses bœufs. Ce rire que suscite un monde renversé interroge le sérieux de notre monde à l'endroit, le monde renversé lui tendant un miroir déformant où se redéfinit le sens des êtres et des choses. Pourtant, un tel renversement n'est jamais inscrit dans une dynamique révolutionnaire ou subversive : il invite seulement à un déplacement des perspectives au sein du système des valeurs établies, en lui opposant un monde fou et impossible, fondé sur un sens du grotesque qui est partout la source du rire dans les fabliaux érotiques. Mais dans cet univers où

³ Tibor Klaniczay, André Stegmann, *L'époque de la Renaissance 1400-1600*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2000, p. 555.

l'ordre et le désordre se côtoient, depuis le paysan se substituant à ses bœufs jusqu'aux rôles sexuels qui s'inversent, y a-t-il une place pour la figure féminine ; autrement dit, y a-t-il une histoire féminine que le fabliau donnerait à lire et à redécouvrir ?

Plusieurs chercheurs se sont attardés à la question et notamment ceux dont les travaux s'inscrivent dans le domaine de l'histoire culturelle des femmes. Notons, sur ce point, les travaux de Marie-Thérèse Lorcin ou encore ceux de Georges Duby et Michelle Perrot qui, dans *L'histoire des femmes en Occident*, proposent un tableau de la condition féminine à travers l'histoire. Christiane Klapisch-Zuber nous présente ce livre en disant, à juste titre au sujet des femmes, que les auteurs « nous permettent simplement de percevoir comment ont mûri en elles [...] les images que les hommes leurs renvoyaient d'elles-mêmes, parfois leur radical refus de cette vision déformée, et toujours la manière dont ces "images" se sont inscrites dans leur vie et leur chair⁴ ». Ces images que les hommes renvoient aux femmes se donnent à voir dans les fabliaux, où l'écriture masculine les diabolise, comme le montre la conception que se fait Bakhtine du grotesque et de la carnavalisation, où la femme est associée à un univers diabolique dans lequel le « bas » corporel est exalté. Le travestissement du carnaval montre cette dualité, alors que bon nombre d'hommes se travestissent en femme, afin de se livrer à des jeux de débauche. Dans les fabliaux, le déguisement est fréquent, mais sert toujours à des fins sexuelles. Le rire du carnaval, le bas corporel, les ambivalences, les contrastes,

⁴ Georges Duby, Michelle Perrot, *Histoire des femmes, Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991, p. 23.

sont autant de caractéristiques du grotesque pouvant permettre l'analyse de la figure féminine qui s'illustre dans un monde renversé. Aussi la femme joue-t-elle un rôle éminent dans l'histoire du grotesque médiéval qui, au rebours du nôtre, se fonde sur un monde duel, à la fois à l'endroit et à rebours. Or, c'est précisément au sein de cette tension entre monde renversé et monde à l'endroit que la présence culturelle féminine se fraie une voie.

D'un côté se trouvent l'Église et le monde qu'elle ordonne suivant des règles strictes et où l'élite cléricale a pour vocation d'incarner un idéal loin du vulgaire du carnaval ; d'un autre côté se trouve un univers absurde, où les règles disparaissent pour laisser place à un éclatement social. Pourtant, ces deux univers si différents sont nécessaires l'un à l'autre, puisque la remise en question de l'ordre n'est jamais reflet d'un désir de le détruire ou d'une démarche révolutionnaire : comme l'ont remarqué à juste titre Georges Minois, « [l]e rire médiéval est plus conservateur que destructeur, dans son aspect collectif organisé⁵ ». Dans ce contexte, le rire agit comme un modérateur, empêchant l'éclatement d'un système qui serait trop contraignant autrement. Lorsqu'un problème social se pose dans la première sphère, celle d'un monde sérieux et à l'endroit, la seconde compense par différents moyens – et, au premier chef, par le recours au burlesque. Par exemple, avec le scandale des prêtres lubriques, la littérature des fabliaux se permet de critiquer ces mœurs sans pourtant remettre en doute l'Église elle-même. Le rire est donc l'expression privilégiée de cette critique, notamment par l'usage de la figure féminine qui en

⁵ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 169.

est l'élément déclencheur dans les fabliaux érotiques, puisque les constituants du grotesque en procèdent : contrastes, figure diabolique, sexualité exacerbée. La femme qui joue ainsi un rôle emblématique absolument essentiel à l'existence de l'univers médiéval y devient dès lors le reflet d'une culture féminine naissante, du moins en littérature.

L'histoire des femmes s'inscrit dans la grande histoire littéraire. Il est nécessaire, afin de mieux comprendre l'importance de la femme de nos jours, de projeter notre regard dans le passé afin d'inscrire cette histoire dans une mémoire. Si on considère l'Histoire comme *historia magistra vitae*, c'est-à-dire, suivant la formule de Cicéron, comme « une école de la vie⁶ », et qu'en parallèle on songe à la récente éclosion d'un questionnement sur l'histoire de la femme, on est en droit d'avancer qu'il y a fort à apprendre d'une étude sur la femme au Moyen Âge. L'histoire littéraire nous montre qu'il est pratique courante à divers moments de l'Histoire (et le XXI^e siècle est en train de le vivre) de créer des lieux de mémoire afin d'apprendre, de se souvenir. Pierre Nora, dans *La Nouvelle Histoire*, affirme que « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives », qui cherchent à « compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel⁷ ». C'est le cas avec la conservation de monuments ou de villes qui garde leur cachet médiéval encore aujourd'hui. De même, comme le souligne Fabrice Virgili, « [l']histoire des femmes fonctionne comme

⁶ Cicéron, *De l'orateur*, vol 2, IX, 36, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 21 : « Historia uero testis temporum, lux ueritatis, uita memoriae, magistra vitae, nuntia uetustatis ».

⁷ Pierre Nora, cité par Wikipédia,
http://fr.wikipedia.org/wiki/Lieu_de_m%C3%A9moire#cite_note-0, page consultée le 03/04/11.

un formidable éclaireur de l'histoire, montrant sans cesse de nouveaux objets et apportant à d'autres, plus anciens, un regard renouvelé⁸ ».

C'est dans ce contexte que ce mémoire entend présenter une histoire de la figure féminine à partir d'un corpus formé de cinq fabliaux : *Les Tresces II*⁹, *Le vilain de Bailluel*¹⁰, *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*¹¹, *Les braies au cordelier*¹² et *Aubérée*¹³ ; leur étude sera, bien sûr, éclairée par plusieurs autres textes appartenant au genre du fabliau en général et susceptible de l'illustrer. Dans un premier temps, je désire présenter la figure féminine comme possédant un pouvoir au sein du couple, de par l'usage de sa sexualité. Bien que restreint dans le cadre de la littérature, ce pouvoir sexuel en fait un acteur du monde médiéval et l'inscrit dans une culture qu'elle inspire de sa présence. Dans un deuxième temps, je tente de montrer que le grotesque est essentiel au rire et que la femme en est l'instrument dans le fabliau érotique. En jouant sur les contrastes entre un monde à l'envers et à l'endroit, le fabliau érotique fait enfin de la figure féminine, en raison de son pouvoir sexuel, le ferment d'une autre réalité, qui est celle d'une culture féminine naissante dans une société à prime abord masculine.

⁸ Fabrice Virgili, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, Sciences Po University Press, n° 75, juillet-septembre 2002, p. 10-11.

⁹ NRCF, *op. cit.*, vol. 6, p. 248-258.

¹⁰ *Ibid.*, vol. 5, p. 246-249.

¹¹ *Ibid.*, p. 353-357.

¹² *Ibid.*, vol. 3, p. 227-236.

¹³ *Ibid.*, vol. 1, p. 296-312.

1. État de la question

« Nés dans un monde en mutation, les fabliaux sont au confluent de plusieurs cultures » et, contrairement aux autres genres, « c'est un univers où le corps, ses pulsions et ses satisfactions jouent un rôle essentiel¹⁴ ». C'est à partir de cette constatation que Dominique Boutet analyse le corps du point de vue de la satire, qui le transforme en amplifiant ses défauts ou en l'amputant (*Les coilles noires*). Son article rappelle quatre grandes traditions d'analyse. D'abord, Joseph Bédier, figure importante des études médiévales, attire l'attention sur le rôle de la bourgeoisie dans l'invention du genre des fabliaux, laquelle désirait voir représenter le monde réel plutôt que s'enthousiasmer pour des idéaux. Suivant une autre perspective, Charles Muscatine propose une analyse différente selon laquelle les fabliaux sont le reflet d'un désir de s'amuser, de rire qui tire parti des réalités matérielles omniprésentes dans les fabliaux. À l'opposé, Per Nykrog étudie les fabliaux comme des parodies de la littérature courtoise. Selon lui, ceux-ci se composent à partir des mêmes thèmes, du même style et du même langage que la littérature courtoise. Les fabliaux n'existeraient alors qu'en simple opposition au genre canonique que représentent les textes courtois.

Dominique Boutet souligne que cette théorie ne rejoint qu'un certain nombre de textes, ce qui la rend malheureusement peu utile dans bien des cas. Jean-Claude Aubailly présente, quant à lui, une vision psychanalytique des fabliaux fondée sur une théorie de la canalisation de l'angoisse par la

¹⁴ Dominique Boutet, « Les fabliaux : du monde bourgeois au monde à l'envers. Inversion, subversion, transgression », *Rapports*, University of Western Ontario, 1999, p. 69.

représentation de peurs, de tabous présents chez le lectorat. Il tente, dans « Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval¹⁵ », de dégager les causes et les impacts du rire dans l'inconscient de l'homme, lesquels sont liés selon lui à la sexualité et au « bas » corporel tel que le concevait Bakhtine.

Boutet présente également quatre grandes sources du comique suscitant le rire, si important dans les fabliaux. La première suppose une réussite dans la manipulation du réel afin de triompher d'une situation ardue, mais implique aussi une morale. La seconde source correspond à la théorie de Per Nykrog et renvoie donc à la parodie, qui nécessite toutefois une connaissance des textes courtois. La troisième source mise sur l'invraisemblance. Comme le montre Muscatine, le réalisme présent dans les fabliaux par le décor (meubles, maisons, paysages), les habitudes de vie (aller au marché, manger, boire) et les relations avec les autres rapprochent l'histoire de la réalité. C'est pourquoi les lecteurs sont surpris et rient lorsqu'un élément invraisemblable survient dans le fabliau. La quatrième et dernière source du rire est plus complexe. Elle fait appel à une étude psychanalytique et présente le comique comme un moyen de faire face aux angoisses inconscientes. En abordant des thèmes scatologiques et sexuels, les fabliaux transforment les angoisses en les inversant ; le résultat provoque le rire.

« Pour rire à la lecture des Fabliaux, dit Yves Roguet, il convient que tout lien soit rompu avec le perdant ou celui qui supporte et souffre, puisque c'est

¹⁵ Jean-Claude Aubailly, « Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval », *Cahier de civilisation médiévale*, Poitiers, 1987, vol. 30, n° 118, p. 105-117.

dans cette rupture même que réside le comique¹⁶ ». C'est pourquoi Roguet aborde le comique des fabliaux comme procédant de la violence. Il introduit à cette fin un concept fascinant fondé sur la distinction entre violence « chaude » et « froide », désignant pour l'une la violence physique et, pour l'autre, la violence psychologique que subit la victime. De cette déstabilisation provient l'absurde qui fait rire : « ils [les fabliaux] réduisent l'image morale, sociale et humaine du prêtre chargé non plus du soin des âmes mais du soin des femmes¹⁷ ». Cette allusion au fabliau *Dit des Perdrix* montre dans quelle mesure la violence morale est banalisée. L'*engin* (la ruse) est utilisé à outrance pour créer de la violence « froide », car elle « contraint à une autre logique, logique de l'illusion créée dans l'illusion même, qu'est tout récit littéraire¹⁸ ». Par ce procédé qui rappelle ce que les théoriciens du baroque associent à un procédé de théâtre dans le théâtre, la confusion imposée aux protagonistes du fabliau les amène à remettre en question leurs propres actes ou à en commettre qui sont contraires à leurs usages ou à leur morale. Roguet précise que c'est la tension émotive qui, elle-même, amène une délivrance par le rire¹⁹. L'auteur ajoute finalement que « [l]e référent de qualification n'est pas le principe, mais l'efficacité²⁰ ». Dans cette optique, on valorise la personne qui frappe et bat, ce qui appuierait la théorie qu'entend illustrer ce mémoire et selon laquelle la figure féminine prend une place importante dans les fabliaux, même si cette dernière

¹⁶ Yves Roguet, « La violence comique des fabliaux », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, 1994, n° 36, p. 467-468.

¹⁷ *Ibid.*, p. 459.

¹⁸ *Ibid.*, p. 460.

¹⁹ *Ibid.*, p. 466.

²⁰ *Ibid.*, p. 467.

est parfois présentée comme violente, tel que présenté dans le fabliau *Sire Hain et dame Anieuse*.

C'est en s'attachant essentiellement à interroger les frontières fluctuantes entre les identités sexuelles que Sylvie Steinberg a étudié, dans *La confusion des sexes*, les modes de travestissement qui ont eu cours depuis l'époque antique. Elle se concentre pour l'essentiel sur l'impact que le travestissement a de nos jours, mais ses chapitres sur le passé sont très instructifs. Il ne faut pas oublier que le travestissement a une dimension fortement sociale à l'époque médiévale. Steinberg précise à ce sujet que

[le travestissement] dévoile que le féminin et le masculin renvoient à des normes établies, à des valeurs, à des symboles, à des représentations, mais il joue aussi de ces normes en détournant les signes qui y sont attachés : identification à l'éthos de l'autre sexe, dérision par la caricature, érotisme de l'ambiguïté [et] subversion des rapports établis entre les sexes²¹.

La femme médiévale est souvent décrite comme fragile émotivement et physiquement, délicate, souvent infidèle, et on lui confie le rôle de mère et de femme au foyer. On la décrit aussi comme source de corruption des êtres. Par exemple, Charlotte Penelle avait été arrêtée, car elle portait un faux pénis afin de « "corrompre" les jeunes filles pour lesquelles elle a de l'inclination²² ». L'homme, quant à lui, est fort, dominant, animé de fortes pulsions sexuelles, n'exprime peu ou pas ses émotions (mise à part la colère) et on lui confie la responsabilité de pourvoyeur. Au reste, puisqu'il est le « [s]igne du sexe, du rang social, de la dignité, de l'âge, etc., le vêtement doit renseigner

²¹ Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes*, Paris, A. Fayard, 2001, p. viii.

²² *Ibid.*, p. 135.

infailliblement sur l'identité des individus²³ », et c'est pourquoi le travestissement des genres permet un renversement de ces idées préconçues et crée un bouleversement dans les relations homme-femme. On retrouve des exemples dans la littérature avec des hommes se travestissant en femme ou l'inverse, ce qui cause différents effets dans chaque cas. En somme, le discours sur le travestissement pour Sylvie Steinberg « procède tout à la fois d'une angoisse populationniste de voir dégénérer le genre humain [...] et d'une volonté de libérer l'homme des fers de la vieille société qui l'oppriment²⁴ ».

Au reste, les recherches effectuées sur la femme dans les fabliaux mettent souvent en évidence le caractère plus ou moins misogyne du fabliau. C'est exactement cette idée qu'exploitent les travaux de Norris J. Lacy. Même s'il refuse de voir tous les fabliaux comme des histoires totalement misogynes, l'auteur croit pourtant que la femme n'y tient pas toujours le plus beau rôle, parce que « Certains l'adorent, d'autres la détestent²⁵ ». Il soutient que, même lorsque la femme est louée, l'éloge concerne des caractéristiques déshonorantes, ce qui lui enlève sa fonction gratifiante. Les femmes qui sont dénigrées le sont en tant que représentantes d'un tout, souligne Lacy ; en revanche, « les hommes sont critiqués, car ils sont des individus moins qu'admirables²⁶ ». Cette idée d'individualisation masculine face à une catégorie générique féminine sert de base à une morale peu favorable à la femme : « On

²³ *Ibid.*, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁵ Norris J. Lacy, « Fabliau woman », *Romance notes*, 1985, n° 25, p. 320. « *Some praise her, others revile her* ».

²⁶ *Ibid.*, p. 322. « *men are criticized [...] because they are less than admirable individuals* ».

*doit por fol tenir celui / Qui mieus croit sa fame que lui*²⁷ », comme le rappelle Norris Lacy en citant ces deux vers du *Vilain de Bailluel*. Bref, Norris J. Lacy s'intéresse à un aspect social des fabliaux, centré sur la réception, puisque, selon lui, le public y voit des tendances misogynes.

Une dernière théorie s'oppose radicalement à P. Nykrog et à J. Bédier, et c'est celle que l'on retrouve dans l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine dont la contribution aux études médiévales a été fondamentale, notamment en raison de la notion de carnavalisation qu'il a introduite et qui a connu une fortune considérable. Il développe cette dernière dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, qui décrit l'impact de la carnavalisation dans la littérature et permet de mettre en rapport la domination ecclésiastique et l'utilisation de la carnavalisation, ressource essentielle pour ridiculiser cette dernière. Le carnavalesque y est décrit comme

le climat de fête spécifique dépourvu de piété, l'affranchissement total du sérieux, l'ambiance de liberté, de licence et de familiarité, la valeur de conception du monde des obscénités, les couronnements-détrônements burlesques, les joyeux combats et guerres du carnaval, les disputes parodiques, le lien des rixes au couteau et de l'enfantement [ainsi que] les imprécations affirmatives²⁸.

Bakhtine poursuit sa réflexion tout au long de son livre en abordant le rire, le « bas » matériel et corporel, les figures animales, l'ambivalence (les contrastes), le diable et la religion, et finalement le déguisement. L'auteur présente le rire comme faisant partie intégrante de la société populaire.

²⁷ *Ibid.*, p. 323. « On doit tenir pour fou celui qui croit plus sa femme que lui-même. »

²⁸ Goethe, cité par Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 254.

Le rire a une fonction libératrice et c'est souvent par la violence qu'il s'avère le plus efficace. Il s'épanouit plus particulièrement au sein du peuple, qui « avait été évincé du culte religieux, du cérémonial féodal et étatique, de l'étiquette sociale et de tous les genres de l'idéologie élevée²⁹ ». Les auteurs utilisent divers moyens dans la littérature médiévale afin de provoquer ce rire. Le plus utilisé est le coq à l'âne, qui « libérait la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide³⁰ ». Le « bas » matériel et corporel se présente sous forme de grossièretés, de jurons et par l'utilisation d'un vocabulaire lié aux organes génitaux ainsi qu'à l'urine et aux excréments, ensemble de traits qu'on retrouve davantage dans les fabliaux érotiques. Le grotesque fait également partie de ce « bas » matériel, car il s'invente et se recrée sans cesse en mettant certaines parties du corps en évidence : le ventre, le phallus, le nez, la bouche et le derrière : « toutes ces excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde³¹ ».

Bakhtine explique que la carnavalisation passe aussi par les contrastes qui sont des éléments essentiels à la carnavalisation, notamment dans l'image du couple comique : « ils forment un *couple comique* typiquement carnavalesque basé sur les *contrastes* : gros et mince, vieux et jeune, grand et

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 82.

³⁰ *Ibid.*, p. 422.

³¹ *Ibid.*, p. 315.

petit³² ». Le diable est également un élément constitutif du carnaval. Le diable du carnaval est un être ambivalent, puisqu'il « représente *la force du "bas" matériel et corporel qui donne la mort et régénère*³³ ». Il est le « diable du mystère », ressemblant plutôt à un bouffon qu'à un monstre. Cette carnavalisation de l'enfer permet de susciter le rire et donc de surmonter la peur. C'est exactement ce qui se passe lorsqu'un auteur utilise l'image du diable dans la littérature médiévale. Bakhtine explique finalement en quoi le travestissement est central dans la carnavalisation. Dans le monde médiéval, le travestissement est accepté, voire encouragé lors des fêtes du carnaval. Il permet de parodier les institutions sociales et religieuses afin de mieux les critiquer, alors qu'il y a « permutation du haut et du bas hiérarchique [et que] les bouffons étaient sacrés rois³⁴ », dans la perspective de maintenir la cohésion sociale, comme nous le verrons plus loin.

Enfin, Marie-Thérèse Lorcin est une des rares femmes à s'être intéressée aux fabliaux. Elle se situe dans le sillage de Mikhaïl Bakhtine, car elle se sert de la notion de carnavalisation pour étayer ses hypothèses, en insistant notamment sur le caractère social des fabliaux et les liens qu'entretient ce genre avec l'imaginaire populaire. Elle considère les fabliaux comme des phénomènes sociaux, permettant de tirer des informations multiples sur la vie sociale du Moyen Âge. Dans son article « Manger et boire dans les fabliaux, rites sociaux et hiérarchie des plaisirs », elle rappelle d'abord l'apport de R. Dion, J. Bédier et

³² *Ibid.*, p. 202.

³³ *Ibid.*, p. 266.

³⁴ *Ibid.*, p. 90.

P. Nykrog à ce sujet, qui ont tous insisté sur l'importance cruciale de la nourriture chez les pauvres, les rites du repas chez les riches et l'importance géographique des vins. Puis elle poursuit en interrogeant le lien entre sexualité et nourriture, qu'elle explique par « [d]eux motifs qui sont particulièrement fréquents [qui] associent érotisme et gourmandise³⁵ ». Le premier est l'adultère roturier où l'amant se voit offrir les meilleurs repas, alors que le mari se contente de peu. Le second est l'ivrognerie qui est condamnée ouvertement. Dans certains fabliaux, la dame en profite, car elle peut « employer ce moyen pour neutraliser son mari³⁶ ». Marie-Thérèse Lorcin nous propose alors un portrait social centré sur les rites familiaux où « [l]e repas est meilleur s'il est mangé par deux amants réunis³⁷ ».

Un second article³⁸ de la même auteure relève également de la critique sociale en abordant l'influence du geste et de la parole. Elle considère que cette dernière prend plus d'importance que le geste, qui n'est pas marginalisé pour autant. Marie-Thérèse Lorcin, dans *Façon de sentir et de penser : les fabliaux français*, débute en parlant de la géographie des fabliaux, qui se concentre dans les pays de la langue d'oïl, alors que « les fabliaux ignorent les habitants des pays de langue d'oc³⁹ ». La maison fait partie du décor dans les deux tiers des fabliaux, car elle est réconfortante après les durs voyages. On y rencontre la

³⁵ Marie-Thérèse Lorcin, « Manger et boire dans les fabliaux : rites sociaux et hiérarchie des plaisirs », dans *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du colloque de la Faculté des Lettres de Nice (15-17 octobre 1982), tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 232.

³⁶ *Ibid.*, p. 234.

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸ Marie-Thérèse Lorcin, « Jeux de mains, jeux de vilains. Le geste et la parole dans les fabliaux », *Senefiance* 41, 1998, p. 371-382.

³⁹ Marie-Thérèse Lorcin, *Façon de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 12.

famille, composée uniquement du ménage que forme le couple. Comme Lorcin le souligne, « si le ménage conserve des liens avec la parenté, il n'en résulte rien de bon⁴⁰ ». Le mariage est vu comme un havre de paix où la sexualité est primordiale : « *Comme preudom se maintenoit, Et la futoit au miex qu'il pot. Qui ce ne fet, l'amor se tolt*⁴¹ ». Pour maintenir cette paix maritale, Lorcin précise qu'il faut se prémunir contre l'intervention de femmes desquelles « l'aide jaillit spontanément lorsqu'il s'agit de favoriser quelque intrigue dont un mari est victime⁴² ». L'amant s'insère dès lors dans un triangle amoureux et devient ainsi un motif topique, qu'il soit jeune ou plus âgé.

L'auteure poursuit en soulignant le rôle de la prostitution en regard du mariage, interdisant l'entrée des bordels aux hommes mariés, mais occupant également les célibataires, afin qu'ils ne soient pas tentés par les femmes mariées. L'âge des enfants révèle certains détails ou, comme chez les enfants et les adolescents, permet de trouver un moteur à l'action. Pour devenir des adultes, ils doivent bénéficier d'un soutien égal du père et de la mère. Lorcin continue en abordant le rôle de la jeune fille dans les fabliaux. Même si elle est reléguée au second plan par les auteurs en ce qui concerne sa personnalité, « le seul moment qui retienne leur [les auteurs] attention est son initiation sexuelle⁴³ ». Au contraire, la femme mariée est « sûre d'elle, entreprenante, habile, elle déborde d'initiative et de ruse, dirigeant sans peine sa mesnie, ses

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

soupirants, voire son mari⁴⁴ ». Marie-Thérèse Lorcin établit aussi un dénombrement des vices et vertus présents dans les fabliaux et étudie les différents sens que prend le mot « intelligence » chez la gent féminine et masculine. Ce terme se traduit chez la femme par son aptitude à la ruse. La femme mariée principalement utilise ce stratagème, afin de tromper son mari ou encore pour punir son amant, si ce dernier la déçoit. Bien que l'homme de son côté détienne la sagesse, « [d]e ces deux formes d'intelligence, la ruse et la sagesse, la première joue évidemment le rôle principal dans les fabliaux⁴⁵ ».

Lorcin fait valoir que la sexualité, bien que fort présente dans les fabliaux, ne sort pas des territoires autorisés par l'Église. L'homosexualité, l'inceste ou la bestialité sont pratiquement exclus du langage des fabliaux, mis à part dans *Richeut*. De la même manière, l'obscurité ne joue pas un rôle primordial dans les intrigues. L'argent, quant à lui, est présenté par l'auteur bien moins comme une monnaie d'échange que comme un moyen d'établir « la borne entre le bon et le mauvais, le licite et le suspect [qui] se déplace [...] selon le statut social des personnages⁴⁶ ». Finalement, elle aborde l'idée selon laquelle le fabliau est un genre misogyne, antiféministe, théorie qu'elle critique avec vigueur, mais elle admet toutefois que la femme joue deux rôles : celui de « compagne de l'homme, ou [de] simple objet de plaisir⁴⁷ ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

Divers auteurs ont donc publié leurs théories, que ce soit sur l'importance du rire, la présence du grotesque, le temps et l'espace dans les fabliaux, etc. Très peu, mis à part Marie-Thérèse Lorcin, ont étudié la figure féminine, et aucun ne la voit comme une figure primordiale du récit. J'explorerai donc cette voie dans ce qui suit, en centrant mes recherches sur le corpus des fabliaux érotiques.

2. Le fabliau

2.1 Définition

Malgré les multiples recherches et analyses dont la littérature médiévale a fait l'objet, nous en ignorons encore beaucoup de choses. Cherchons donc à mieux la connaître et, plus particulièrement en ce qui nous concerne, demandons-nous : les fabliaux, que sont-ils ? Les hypothèses abondent, réduisant puis augmentant le nombre de textes que l'on peut qualifier de fabliaux. Les copistes du Moyen Âge avaient, selon certains analystes, par exemple Per Nykrog, conscience d'une définition du genre du fabliau, ainsi que le prouverait leur auto-désignation. Comment expliquer alors les différences dans leur contenu ? Nico Van den Boogard explique cette disparité par une transformation progressive de la conception même du fabliau⁴⁸. Pourtant, pour établir une définition sur laquelle on pourra se baser, celle-ci se doit d'être la plus précise possible. C'est précisément cet élément qui rend la définition de Joseph Bédier problématique. De fait, Bédier présente le fabliau comme des « contes à rire en vers⁴⁹ », les distinguant ainsi des lais, dits, satires, contes dévots, dits moraux, etc. Per Nykrog endossera lui aussi cette définition, en lui ajoutant quelques détails, soit « qu'il doit appartenir à la littérature française médiévale et qu'il doit être relativement court [ou] se borner à raconter un seul incident et ses conséquences immédiates⁵⁰ ». Cette définition minimale reste toutefois insuffisante, tout comme celle du *Trésor de la langue française*, qui

⁴⁸ Nico Van den Boogard, « La définition des fabliaux dans les grands recueils », *Épopée animale, fable, fabliau*, cit., p. 657-668, cité par Dominique Boutet, « Les fabliaux : du monde bourgeois au monde à l'envers. Inversion, subversion, transgression », *op. cit.*

⁴⁹ Per Nykrog, *Les fabliaux*, Genève, Droz, 1973, p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

nous donne une version similaire : « Conte populaire en vers, satirique ou moral ».

Genre destiné à faire rire et qu'illustrent des textes brefs, écrits en vers et dont l'action se passe dans l'univers populaire : voilà autant de points communs entre ces définitions et sur lesquels tous s'entendent. Afin d'établir une définition plus précise du fabliau, ce mémoire utilisera en outre la théorie de Willem Noomen qui a recherché des critères propres à tous les fabliaux et qui permettent d'affiner la description du point de vue d'une poétique du fabliau. Cinq critères ont retenu son attention : la brièveté, l'écriture en vers octosyllabiques à rimes plates, le caractère narratif, la non-appartenance à un ensemble plus vaste et le caractère humain des agents. C'est précisément à la lumière de ces éléments de définition et du *Nouveau recueil complet des fabliaux* que je construirai mon corpus.

La brièveté

Bien des auteurs médiévaux font preuve de brièveté dans leur écrits et ce, dans divers genres. Il faut cependant noter que « le Moyen Âge n'avait pas notre souci des catégories étroitement délimitées, des classifications rigoureuses⁵¹ », et donc les définitions modernes n'ont pas vraiment de sources directes chez les écrivains de l'époque. Par exemple, le dit signifiait tout ce qui n'était pas chanté, alors que de nos jours, sa définition s'est restreinte. La fonction principale d'un dit est d'être de nature didactique, ce à quoi s'ajoute

⁵¹ A Fourrier, *Dits et débats de Jean Froissart, introduction, édition, notes, glossaires*, Genève, Droz, 1979, pp. 12-13, cité par Bernard Ribémont.

l'expression du « je » du poète « qui revendique son propre droit de dire et d'enseigner⁵² ». L'enseignement du troubadour aux Grands de la cour n'exclut cependant pas la poétique du dit. Monique Léonard ajoute à cette définition une caractéristique plus technique, puisqu'elle souligne « l'extrême variété des formes de versification utilisées pour composer les dits⁵³ ». Le lai est, quant à lui, « un petit conte en vers qui développe avec sobriété une intrigue romanesque dont la narration même [...] prévaut sur le fond ou le *sens*, et qui cultive volontiers l'émotion contenue à travers un langage assez délicat⁵⁴ ». C'est, avec la fable, le genre se rapprochant le plus du fabliau, dont seule la retenue du propos le distingue. Le conte dévot constitue un autre élément dans l'univers des formes brèves et se distingue, comme son proche cousin le miracle, par ses références religieuses et sa morale finale, qu'on retrouve également dans la fable.

Le caractère bref des fabliaux est, à mon sens, un élément incontestable pour cerner le genre. Il permet de le différencier du roman courtois, par exemple. Le fabliau fait en moyenne entre 300 et 400 vers, ce qui permet de raconter une seule action et ce qui en découle. Cette brièveté donne à croire au lecteur qu'il assiste à une scène quelconque de la vie des personnages ; cette poétique favorable au récit d'une anecdote permet d'aborder la dimension populaire du fabliau, que je traiterai plus avant dans un chapitre ultérieur. Bon

⁵² Bernard Ribémont, *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 6.

⁵³ Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 71.

⁵⁴ J.-Ch. Payen, « Le fabliau – le lai narratif », *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fasc. 13, Turnhout, Brepols, 1973, p. 38.

nombre de textes présentés dans *Le nouveau recueil complet des fabliaux*⁵⁵ correspondent à cette caractéristique, que ce soit *De saint pere et de jougleeor*, *Le prestre au lardier*, *Le prestre teint* et bien d'autres encore. En ce qui concerne les autres textes qui s'éloignent de la moyenne du nombre de vers, des raisons diverses permettent parfois d'expliquer leur longueur. Par exemple, pour ce qui est de *Constant du Hamel*, le fabliau se contente de raconter une seule action et ses conséquences directes qui requièrent de longues explications.

La brièveté est souvent liée à l'unité d'action. C'est pourquoi on peut avancer qu'un fabliau comme *Trubert* qui, dans son ensemble, compte 2 978 vers (pour ce qui est de la version critique du NRCF), est formé en fait de plusieurs fabliaux mettant en scène tous le même personnage : Trubert. Ils peuvent être identifiés par des titres différents et racontent chacun une histoire dans laquelle on retrouve une seule action principale et ses conséquences. Ce qui me permet d'avancer une telle hypothèse est le perpétuel retour de Trubert au foyer maternel lorsqu'une action est terminée : au vers 407, « Tant ala que vint en maison⁵⁶ » ; au vers 904, « Tant ere que vint a garant⁵⁷ » ; au vers 1375, « Trubert fui et nus ne le chace⁵⁸ » ; au vers 2256, Trubert les voit arriver, de sorte qu'à la fin du fabliau précédent, il est reparti chez lui. Il se trouve une seule exception entre les deux derniers fabliaux, puisque Trubert se retrouve au

⁵⁵ Nico Van Den Boogaard, Willem Noomen, *Le nouveau recueil complet des fabliaux*, Assen, CNRS, 1984, 10 tomes. Dorénavant appelé NRCF.

⁵⁶ *Ibid.*, vol. 10, p. 198.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

château du roi Golias. Ces retours montrent une coupure avec le monde extérieur, avec l'action. Mais si le premier critère qui nous permet de définir le fabliau est la brièveté des textes, celle-ci ne se borne pas à ce genre, et c'est pourquoi Willem Noomen poursuit sa définition en disant qu'ils sont écrits en vers octosyllabiques à rimes plates.

La rythmique

Le fabliau se présente en effet sous la forme d'octosyllabes, c'est-à-dire d'un vers divisé en huit syllabes. Par exemple, dans *Aubérée*,

Is/si/ fu/ tant/ que/ i/ fu/ nuis,
 Que/ les/ huis/ vit/ clos/ par/ la/ rue.
 Lors/ prent/ sa/ fa/me,/ si/ la/ rue
 Par/ mi/ l'us/ fors/ de/ la/ me/son !⁵⁹

Ou encore dans *Le chevalier a la robe vermeille*,

Et/ mist/ son/ es/preu/ier/ se/oir
 En/ la/ cham/bre/ cou/rust/ pour/ voir
 Se/ il/ y/ trou/ue/roit/ s'a/mye
 La/ da/me/ ne/ se/ dor/moit/ mye⁶⁰.

Cette forme est privilégiée aux dépens de l'alexandrin, puisque « la longueur des vers [est] en relation avec la gravité du sujet choisi⁶¹ ». Le choix des auteurs révèle un désir de légèreté dans le traitement du sujet, ce qui est, encore là, caractéristique du fabliau. L'octosyllabe, comme le souligne Adolphe Tobler, trouve sa place dans la lyrique ou dans le récit métrique destinés à être lus⁶², dont fait partie le fabliau. Willem Noomen précise que l'octosyllabe est à

⁵⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 302-303, v. 266-269.

⁶⁰ *Ibid.*, vol. 2, p. 257, v. 49-52.

⁶¹ Jean-Louis Backès, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997, p. 20.

⁶² Adolphe Tobler, *Le vers français, ancien et moderne*, F. Vieweg, Paris, 1885, p. 123.

rimes plates, suivant le schéma aa, bb, cc..., comme le montre, par exemple, *Le vilain Mire* :

Fu otroié le mariage.
La pucele qui mout fu sage,
Ne vot escondire son père
Car oprfeline estoit de mere,
Einz otria quant qu'i li plot
Et li vileins a t'eins qu'il pot⁶³

Cette manière de rimer les vers tire aussi sa source du désir des trouvères sinon de chanter les histoires, du moins de les conter avec un rythme mesuré. Le fabliau, de par sa versification réglée, se distingue du dit et de la nouvelle. Enfin, si la définition se précise, elle n'exclut pas encore le lai, le conte et la fable. Le caractère narratif du texte nous permettra de restreindre encore une fois le corpus.

Le caractère narratif

« [L]e récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit⁶⁴ ». La narration du récit sert de transmetteur afin de mettre en relation les deux identités. Le fabliau, comme je l'ai dit plus haut, est destiné à être récité par les trouvères, à un public en grande partie illettré. Son caractère narratif le distingue de la fable et du miracle qui sont davantage destinés à être lus, puisqu'il y a rarement cet intermédiaire qu'est le trouvère comme dans le cas du fabliau. Des indices dans les textes nous indiquent sa présence, par exemple, dans *La Housse Partie* :

Huimés cous faz apercevoir
Une aventure qui avint
Bien a dis et set anz ou vint⁶⁵.

⁶³ NRCF, *op. cit.*, vol. 2, p. 338-339, v. 25-30.

⁶⁴ Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 38.

⁶⁵ NRCF, *op. cit.*, vol. 3, p. 194, v. 22-24.

De même, dans *Les Braies au cordelier*, le donateur du récit signale qu'il raconte une histoire qu'il a lui-même entendue d'un tiers :

Mestres vueil m'entente et ma cure
A raconter une aventure
Qu'avint a Orliens la cité :
Ce testmoigne par verité
Cil qui m'en dona la matire⁶⁶

Ou encore dans *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de Foutre 1* :

Seignor, oiez un noviau conte
Que mon fabel dit et raconte⁶⁷

La présence du narrateur, qui va parfois jusqu'à s'insérer dans le récit comme acteur ou témoin, complexifie le schéma de communication du fabliau, mais il reste toutefois à le séparer du lai, puisque la narration du fabliau peut être d'ordre didactique. C'est en poursuivant avec la définition de Noomen que la différence s'affirme.

Le caractère humain des agents

Dans une tentative de définition du genre, le fabliau s'est distingué de plusieurs autres genres brefs, mais il subsiste encore un doute quant à sa particularité en regard du lai. Le langage délicat du lai, comme je l'ai dit plus tôt, le différencie du vocabulaire vulgaire présent dans les fabliaux. Un problème demeure, en revanche, lorsqu'il faut définir ce qui est délicat ou vulgaire. Afin de reconnaître le texte du fabliau, le lecteur doit prendre en compte la caractéristique des agents, qui sont humains. Le lai intègre souvent des éléments fantastiques, que ce soit des fées, des sorcières, des esprits ou bien

⁶⁶ *Ibid.*, vol. 3, p. 227, v. 1-5.

⁶⁷ *Ibid.*, vol. 4, p. 80, v. 1-2.

des animaux. Ces derniers ne font pas que partie du lai, ils animent l'action et, sans eux, l'histoire n'avancerait pas. On sait que les lais de Marie de France sont imprégnés de merveilleux, qu'on pense à la fée Mélusine ou aux prophéties. Mais les autres lais contiennent eux aussi des éléments de ce genre. Par exemple, dans le lai d'Haveloc, c'est une vision prophétique d'Argentille et la flamme magique dans la bouche de Cuheran qui guide le chevalier dans sa quête. Au contraire, dans les fabliaux, les traits merveilleux et les animaux sont rares ou, s'ils sont présents, « en aucun cas ils ne mènent l'action, tout au plus ils réagissent⁶⁸ ». Ainsi, dans *Brunain, la vache au prêtre*, l'animal n'est pas un élément déclencheur, mais réagit plutôt aux actions de son maître. Grâce à cette dernière caractéristique que relève Noomen, soit le caractère humain des agents, le genre des fabliaux se sépare de son proche cousin le lai. Le théoricien précise un dernier point qu'il est bon de rappeler : les fabliaux « sont des pièces autonomes, n'appartenant pas à un ensemble structuré de dimensions plus vastes⁶⁹ ».

La définition de Noomen permet de circonscrire le genre des fabliaux en le différenciant des autres genres pratiqués au Moyen Âge. On peut en conclure qu'un fabliau est un récit bref, en octosyllabes à rimes plates, dans lequel un narrateur souvent présent raconte l'histoire d'êtres humains. Bien qu'elle soit précise, cette définition englobe pourtant un bon nombre de textes portant sur les sujets les plus divers. La définition du fabliau érotique permettra enfin de

⁶⁸ Willem Noomen, « Qu'est-ce qu'un fabliau ? », dans Alberto Várvaro (dir.), *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Naples-Amsterdam, G. Macchiaroli et J. Benjamins, 1981, p. 427.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 427.

circonscrire un nombre de textes plus restreint à partir desquels je pourrai illustrer le propos qui est le mien.

2.2 Le fabliau érotique

Une fois précisés ces éléments de définition, il reste encore à déterminer en quoi le fabliau érotique se distingue comme sous-genre. Si le *Trésor de la langue française* définit l'érotisme comme une « [t]endance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), [et un] goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair⁷⁰ », la différence des temps entre le Moyen Âge et le XXI^e siècle suppose naturellement celle des mœurs, de sorte qu'il devient alors ardu de parler d'érotisme selon les mêmes critères. Nykrog classe un bon nombre de fabliaux dans le sous-genre érotique (ce qu'il nomme des fabliaux de séduction), mais cette catégorisation me semble trop vaste. Je présenterai donc ici une définition du fabliau érotique qui tente de prendre en compte cette difficulté et qui, pour cette raison, se veut déductive plutôt qu'inductive. Dans un contexte où l'Église condamne les pratiques sexuelles qui n'ont pas pour but la procréation, on peut supposer que tout acte sexuel où se retrouve du plaisir est érotique et, par extension, l'est aussi le fabliau qui suppose, d'une manière ou d'une autre, un rapport naturaliste au plaisir. L'étude des thèmes présents dans les textes montre une prééminence du plaisir comme leitmotiv du fabliau. Les femmes trament diverses ruses afin de parvenir à se procurer du plaisir avec leur amant, ainsi qu'on le voit dans le fabliau *Les braies au cordelier*, dans

⁷⁰ « Érotisme », *Trésor de la langue française*, <http://www.cnrtl.fr/definition/erotisme>, page consultée le 30/08/09.

lequel la femme dit à son mari : « Certes, mout ai au cuer grant ire / Que nos avons si longuement / Dormi. Ge sai certainement / Que fait avez trop grant demeure⁷¹ », alors qu'il est bien plus tôt que l'heure du départ. Le plaisir possède un côté ludique qui requiert la présence de deux partenaires, la femme et l'amant, tout en sollicitant celle du mari, qui vient compléter le tableau en ajoutant une deuxième dimension au fabliau érotique : celle du triangle amoureux. Au surplus, on soulignera que l'amant se trouve être un prêtre dans bon nombre de fabliaux, que l'on songe au *Prestre crucefié* ou encore au *Prêtre teint*. Le choix d'un ecclésiastique par les auteurs n'est pas anodin et jette un regard sarcastique sur l'Église, mais cet élément sera abordé ultérieurement. La figure du chevalier est aussi mobilisée, suivant une perspective où critiques sociale et religieuse demeurent indissociables. Ce principe de composition est essentiel au fabliau érotique, puisqu'il permet l'existence même du plaisir lié à l'interdit.

Dans le triangle amoureux, les personnages, même s'ils ne réagissent pas toujours de la même façon, gardent des caractéristiques fixes. L'amant, qu'il soit chevalier ou prêtre, est un être qui recherche la satisfaction des sens : « Et quant cil oï la novele, / Robe d'escarlade novele / A vestue de fres ermine⁷² », et la débauche, comme le précise un troubadour dans *Le prestre comporté* : « D'un prestre vous di et recort / Ki avoit tourné son acort / En luxure et en lecherie, / En estreloi et en folie⁷³ ». Cette diabolisation de l'amant n'est

⁷¹ NRCF, *op. cit.*, vol. 3, p. 228, v. 50-54.

⁷² *Ibid.*, vol. 2, p. 300, v. 29-31.

⁷³ *Ibid.*, vol. 9, p. 37, v. 1-4.

pas anodine, mais nous reviendrons sur ce point ultérieurement. Le mari, quant à lui, comporte deux dimensions. Il est d'abord un pourvoyeur, qu'il le soit en raison de la noblesse de sa condition, comme dans *Les Tresces* où on retrouve un chevalier « de si grant renom⁷⁴ », ou encore de sa fortune, comme dans *Aubérée*, où le mari de l'héroïne est un bourgeois dont « [m]out het son or et son argent⁷⁵ ». En revanche, ces hommes possèdent une autre caractéristique : ils sont distants physiquement ou émotionnellement de leur femme, qui est « condamnée à demeurer toujours une étrangère, un peu suspecte de trahison furtive dans ce lit où elle a pénétré⁷⁶ », suivant en cela une conception du mariage alors dominante. Les chevaliers vont souvent à la guerre, tandis que les bourgeois partent plusieurs jours afin de vendre leurs produits, sans parler des mariages forcés (*Aubérée*), où l'amour n'existe point. Cet éloignement est propice aux aventures extraconjugales. La figure féminine est en position de pouvoir, non pas en raison des richesses qu'elle posséderait ou de l'influence sociale qu'elle exercerait, mais bien de sa posture dans le triangle amoureux. Elle est aimée de deux hommes qu'elle décide de châtier ou de « remercier ». L'amant ferait un faux pas qu'il se retrouverait sans amante et peut-être même sans vie. Son pouvoir est essentiellement discursif et rhétorique, alors qu'elle manie les mots pour convaincre et obtenir ce qu'elle veut : « A tant lesserent la parrolle, / Que la dame si beau parrolle / A son seignor par tel reson / Qu'il n'i set trover acheson / Por quoi i mete contredit⁷⁷ ».

⁷⁴ *Ibid.*, vol. 6, p. 248, v. 9.

⁷⁵ *Ibid.*, vol. 1, p. 298, v. 77.1.

⁷⁶ Georges Duby, *Qu'est-ce que la société féodale*, Paris, Flammarion, 2002, p. 1421.

⁷⁷ NRCF, *op. cit.*, vol. 2, p. 303, v. 140-144.

Le triangle amoureux n'est pas une caractéristique propre au fabliau érotique, puisque les romans courtois le mettent eux aussi en scène en fonction de l'idéal de *fin'amor*. Toutefois, le fabliau étant une satire du modèle courtois, il ne faut pas s'étonner que le sens dont se charge cette situation s'y inverse. De fait, le schéma narratif n'y est pas le même, alors que l'amour chaste du chevalier envers sa dame se transforme en passion charnelle et que la fidélité de ce dernier envers son suzerain (qui est habituellement le mari de la dame) se transforme en mépris et moquerie. Le plaisir passe alors à la fois par le désir de jouir et de blesser l'autre, dans un contexte où l'on se plaît à faire la satire des dogmes d'une Église qui « condamnait le corps au mépris, et diabolisait par la suite le désir⁷⁸ ». C'est que le fabliau érotique constitue, pour l'essentiel, une satire, puisqu'il est une « [œ]uvre en prose et en vers (mètres mêlés ou uniformes) attaquant et tournant en ridicule les mœurs de l'époque⁷⁹ ». Sa fonction principale est le rire qu'il désire provoquer au moyen de la satire. De la même façon que le fera Montesquieu au seuil du XVIII^e siècle, dans un roman comme les *Lettres persanes* qui montrait bien en quoi la critique sociale est plus aisée lorsqu'on recourt à une fiction, les auteurs des fabliaux utilisent l'histoire fictionnelle afin de mieux interroger les mœurs de leur époque. De fait, le fabliau est « un genre intermédiaire, tenant du conte et du poème didactique, de la satire et du sermon⁸⁰ », et c'est précisément cette parenté avec le genre sérieux du sermon qui lui permet de critiquer, par la satire, l'éloquence de la chaire. Par

⁷⁸ Arnaud De la Croix, *L'érotisme au Moyen Âge. Le corps, le désir et l'amour*, Paris, Tallandier, 1999, p. 111.

⁷⁹ « Satire », Trésor de la langue française, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3576327825;r=1;nat=;sol=1> page consultée le 05/04/11.

⁸⁰ Charles Lenient, *La satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1893, p. 96.

exemple, dans *Frère Denise*, on critique, suivant ce principe à la fois poétique et rhétorique, l'hypocrisie de l'Église, en prenant prétexte d'un récit qui met en scène une femme, Denise, désireuse de se libérer du péché des hommes et qui rencontre un moine. Il la convainc par son discours de la suivre au monastère sous les habits d'un moine tonsuré. Heureusement, un témoin se rend compte de la supercherie et délivre la pauvre femme. Le moine est obligé de payer une dot pour Denise. Le péché dont se rend coupable cette femme qui se cache sous des habits de moine suppose une ambition critique dont la débauche des ecclésiastiques dans les monastères est la cible. La femme est satirisée à son tour lorsqu'on la présente comme « "un animal fort irritable", "aux mœurs perverses", "de nature malléable", incapable de garder un secret"⁸¹ », mais cette image peu flatteuse sert dans le fabliau à provoquer le rire, puisqu'elle déclare ce que personne n'ose dire de peur de représailles. La satire permet ainsi de se moquer de toute la société, sans exception, et par ce fait même, libère l'homme de ses tracasseries quotidiennes et lui permet d'envisager sa vie en la comparant avec celle des autres, alors que « la reconnaissance sociale passe par la quête d'une identité culturelle autre⁸² ». Le rire est primordial à l'homme qui est « un animal raisonnable qui éprouve le besoin de déraisonner quelquefois⁸³ ».

Plaisir, principe de composition fondé sur le triangle amoureux et fonction satirique font également en sorte que, dans les fabliaux érotiques, se présente

⁸¹ Colette Arnould, *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 43.

⁸² Danielle Bushinger et André Crépin, *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1983, p. 41.

⁸³ Charles Lenient, *La satire en France au Moyen Âge*, op. cit., 1893, p. 420.

un vocabulaire spécifique utilisé par les personnages et le narrateur. Ce vocabulaire n'est pas pornographique, en ce sens qu'il ne cherche pas à éveiller un désir chez le lecteur. En revanche, la sexualité est décrite explicitement, ce qui rend le texte érotique. Dans *Le chevalier a la robe vermeille*, l'acte charnel est clairement décrit, sans artifices pouvant laisser place à l'imagination du lecteur : « Si vos di qu'il fu acolez / Et besiez deus tans qu'il ne seut⁸⁴ ». Dans *Les braies au cordelier*, le narrateur décrit aussi la scène d'amour de façon très concise : « Braz a braz jurent en la couche ; / La borgoise ama le complot, / Si fist du clerc ce que li plot⁸⁵ ». Le vocabulaire de l'acte érotique est ainsi dépourvu d'une sensualité qui pourrait mettre en appétit le lecteur. Le fabliau n'est donc pas pornographique, même s'il aborde des sujets scatologiques et sexuels, mais on y présente plutôt une « manière particulière d'assumer sa vie amoureuse, notamment de faire l'amour⁸⁶ ». Dans les textes, les différentes figures qui décrivent le jeu sexuel illustrent bien cette remarque, puisque la présence de l'amant et la façon dont il est traité, notamment dans le plus grand secret, exemplifie cette « manière particulière ». L'érotisme dans le texte trouve sa place grâce à l'acte sexuel des amants, ce qui n'empêche pas l'habillage textuel qui l'entoure de contenir un vocable vulgaire, où des termes comme « foutre », « coilles », « con » et « vit » se rencontrent fréquemment.

La luxure, c'est-à-dire le vice auquel la morale chrétienne associe la sexualité, en côtoie souvent un autre : celui de la colère. Dans la plupart des

⁸⁴ NRCF, op. cit., vol. 2, p. 304, v. 153-154.

⁸⁵ *Ibid.*, vol. 3, p. 229, v. 85-87.

⁸⁶ « Érotisme », Trésor de la langue française [En ligne], Adresse URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, cité par Stéphanie Massé, *Les Saturnales des Lumières. Théâtre érotique clandestin dans la France du XVIIIe siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, p. 39.

fabliaux érotiques, le mari cocu entre dans une rage folle avant de punir sa femme ou bien de se contenir sous l'influence d'un stratagème féminin qui désamorce ses doutes. Cette colère, et la violence qui l'accompagne, sert, dans le deuxième cas (le plus fréquent), à dépeindre la naïveté du mari et participe en ce sens de la nature même du fabliau, qui consiste à provoquer le rire, souvent à la faveur d'un quiproquo. La colère du bourgeois dans le fabliau *Les Tresces*, qui va jusqu'à couper les tresses de sa femme pour la punir, en est un exemple. Par un subterfuge, sa femme réussit à le calmer et à le faire passer pour fou. La sexualité se trouve associée à un culte de l'intrigue et de la feinte, bref à une forme de théâtralité, qui est surdéterminée par les prestations des jongleurs qui propageaient ces fabliaux. La figure féminine est encore une fois au cœur de ces intrigues, manipulant les hommes comme des marionnettes, dans ce triangle amoureux où le but est le plaisir.

En somme, le triangle amoureux, la présence de l'ecclésiastique ou du noble chevalier comme amant, le vocabulaire érotique et la bêtise du mari mise au service du rire forment une configuration au sein de laquelle se fixe pour l'essentiel l'identité générique du fabliau érotique. C'est dans cet esprit que je me propose d'attirer plus particulièrement l'attention sur un corpus de fabliaux érotiques formé de ces cinq œuvres : *Les Tresces I*⁸⁷, *Le vilain de Bailluel*⁸⁸, *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*⁸⁹, *Les braies au cordelier*⁹⁰ et *Aubérée*⁹¹.

⁸⁷ NRCF, *op. cit.*, vol. 6, p. 248-258.

⁸⁸ *Ibid.*, vol. 5, p. 246-249.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 353-357.

3. Le grotesque

3.1 Définition

Le travestissement dans la littérature du Moyen Âge est issu du carnaval, mais ce n'est qu'à la suite des travaux de Mikhaïl Bakhtine et de *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, que s'est imposée la théorie de la carnavalisation. Précédemment, j'ai présenté la définition que Bakhtine en donne. Toutefois, cette définition est trop concise pour comprendre toutes les dimensions du carnaval qui, comme on l'a vu plus tôt, comporte cinq principaux éléments : le rire, le « bas » matériel et corporel, les figures animales, l'ambivalence (les contrastes), le diable et la religion et, finalement, le déguisement.

Le rire du carnaval au Moyen Âge n'est pas un rire réfléchi ou forcé, il vient des entrailles des hommes tout en étant léger et insouciant. Il occupe une place précise dans l'univers médiéval, c'est-à-dire la place publique. C'est pourquoi on le juge populaire, non pas dans le sens de vulgaire, mais à cause de la place qu'il prend dans la vie du peuple. Le rire est également universel, c'est-à-dire que le peuple rit à la fois des autres et de lui-même. Par exemple, dans la nouvelle *Le festin du moine*⁹², l'histoire se termine sur un rire général, même de la part des serviteurs qui ont subi à leur grand malheur la gourmandise sans fond du moine⁹³. Souvent réduit à un statut inférieur, le rire

⁹⁰ *Ibid.*, vol. 3, p. 227-236.

⁹¹ *Ibid.*, vol. 1, p. 296-312.

⁹² [Anonyme], *Les cent nouvelles nouvelles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

⁹³ *Ibid.*, p. 304.

« était relégué au-delà de toutes les sphères officielles de l'idéologie et de toutes les formes officielles, rigoureuses de la vie et du commerce humain⁹⁴ ». La nature humaine ne pouvant pas rester en permanence dans un état de sérieux, l'autorité est finalement « obligé de les autoriser dans la vie courante gravitant autour de l'église et de la fête⁹⁵ ». Le rire détient également une propriété bénéfique : il offre un remède contre la peur. « Le rire suppose que la peur est surmontée⁹⁶ », de sorte qu'il permet ainsi de briser les tabous. « En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau⁹⁷ ». En littérature, ce phénomène se traduit par une écriture libre, déliée des restrictions associées à l'imitation des modèles autorisés ; ainsi il ne faut pas s'étonner de rencontrer dans les textes médiévaux des femmes aux mœurs légères qui réussissent à berner leur mari, des moines qui abusent de leur statut, ou d'autres comportements contraires aux bienséances en usage à l'époque. Les auteurs usent de différents procédés afin de susciter ce rire. Mis à part les jurons sur lesquels je reviendrai, le plus efficace et le plus utilisé est le « coq-à-l'âne », c'est-à-dire un discours qui passe d'un sujet à un autre sans lien logique entre eux. Par exemple, dans *Le Vilain de Bailluel*, alors que sa femme s'alarme (faussement) de la pâleur de son mari, il rétorque à ses inquiétudes : « Erme, j'ai tel fain que je muir, / Fet il, sont boilli li maton⁹⁸ ? » Ce procédé stylistique permet une mise à distance de la réalité, de l'ordinaire et permet une écriture carnavalesque empreinte de liberté. De plus, comme l'affirme Bakhtine,

⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 82.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁸ *NRCF*, op. cit., vol. 5, p. 247.

ce carnaval verbal « revêtait une importance capitale en tant que forme capable de les [les anciens concepts] affranchir provisoirement de leurs liens de sens, en tant que forme de libre création⁹⁹ ». Il prépare ainsi le terrain pour la Renaissance.

Si la conscience humaine est libérée, le corps quand à lui est « écartelé », c'est-à-dire que les auteurs mettent l'accent sur certaines parties, comme si elles étaient indépendantes, et la primauté est donnée au « bas » corporel. On le retrouve sous diverses formes dans le carnaval et dans la littérature qui y est rattachée. Une de ces dernières est l'utilisation des jurons, « avec leur *dépeçage* profanatoire du *corps sacré* [qui] nous ramènent [...] au *thème grotesque et corporel des imprécations et grossièretés* (maladies, difformités, organes du "bas" corporel)¹⁰⁰ » et qui montrent à la fois la présence du rire et celle du « bas » corporel. *La farce de maistre Pierre Pathelin*¹⁰¹ en donne un exemple lorsqu'il s'exclame : « Ventre St-Pierre¹⁰² ». L'urine et les excréments sont également liés au « bas » matériel et corporel, car ils proviennent des organes corporels inférieurs. Ils portent toutefois une valeur ambivalente, à la fois rabaissante et positive, en raison de leur lien avec le « bas » corporel. Ce rabaissement « est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaissé [mais] les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec la naissance, la fécondité, la rénovation, le

⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 422.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 197.

¹⁰¹ [Anonyme], *La farce du maître Pierre Pathelin*, éd. Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1986, 277 p.

¹⁰² [Anonyme], *Sept comédie du Moyen Âge*, Paris, éd. Spes, 1927, p. 38.

bien-être¹⁰³ ». Cet aspect de la carnavalisation s'introduit dans l'écriture lorsque, dans *Le Jeu de la feuillée*, Dame Douce demande à faire vérifier son urine par un médecin qui lui annonce sa grossesse¹⁰⁴. Le « bas » matériel et corporel est aussi représenté par le grotesque qui est un élément important de la carnavalisation. Le corps grotesque se modifie et se réinvente continuellement par l'entremise des parties liées au « bas » corporel : le nez, le ventre, le phallus, le derrière et la bouche, « où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques¹⁰⁵ ». Les autres parties du corps, dont les organes internes, sont reléguées au deuxième plan. *Le dilemme* nous en offre un bon exemple, alors que le curé doit choisir entre ses couilles et sa vie¹⁰⁶. Le grotesque met en valeur ces attributs à l'aide de signes caractéristiques généralement approuvés : « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès¹⁰⁷ ». À ces derniers s'ajoute le rabaissement qui « est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque¹⁰⁸ ». Il ramène au niveau corporel les instances élevées et sacrées. Il se crée alors un renversement hiérarchique caractéristique du carnavalesque que nous aborderons ultérieurement. Enfin, la notion de verticalité guide les mentalités au Moyen Âge, comme le met en évidence l'architectonique des cathédrales, qui est à la fois « triomphe de la hauteur, triomphe de la lumière qui mettait en valeur les grands espaces

¹⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 151.

¹⁰⁴ Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée*, Paris, Flammarion, 1989, p. 65.

¹⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 315.

¹⁰⁶ [Anonyme], *Les cent nouvelles nouvelles*, op. cit., p. 308.

¹⁰⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 302.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 368.

internes, développement des tours et des flèches qui soulignaient le primat du haut sur le bas, l'élan d'élévation caractérisant la spiritualité médiévale¹⁰⁹ ». C'est précisément à l'irruption du bestiaire dans cet univers de la verticalité que se rattache une seconde dimension de la carnavalisation.

Les figures animales sont présentes, quoique peu fréquentes, dans la littérature carnavalesque. L'âne est la figure qui l'illustre le mieux, car il « est un des symboles les plus anciens et les plus vivaces du "bas" matériel et corporel, ayant à la fois une valeur rabaissante (mort) et régénératrice¹¹⁰ ». C'est d'ailleurs lui qu'on retrouvera la plupart du temps dans les textes. Le « bas » matériel et corporel représenté par l'âne se traduit également dans les jurons, l'âne étant le travestissement ancien de la divinité. Les jurons « d'ânes » représentent donc un dépeçage du corps sacré, comme on l'a vu plus tôt. Bakhtine en donne un exemple : « C'est aussi dur que de faire sortir un pet du derrière d'un âne mort¹¹¹ ». On retrouve ici le pet, excrétion du corps, le derrière, partie anatomique importante du grotesque, l'âne, symbole de « bas » matériel et corporel, et finalement la « mort », élément faisant partie de ce « bas ». D'autres animaux peuvent être représentés, comme la chèvre représentant le diable. Dans *Le Jeu de la feuillée*, le fou se prend pour un bœuf, animal qui n'est pas particulièrement lié au « bas » corporel, mais qui le devient à cause de

¹⁰⁹ Jacques Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 30

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 86.

la situation dans laquelle il est présenté : « Écoutez comme notre vache meugle. / Je vais tout de suite l'engrosser¹¹² ». Il compare ici son père à une vache.

L'âne n'est qu'un exemple de toutes les ambivalences et des contrastes existant dans le carnaval. L'inversion des pôles hiérarchiques dans les fêtes populaires et dans la littérature en est un autre, où l'on pousse cette inversion jusqu'à la « mort » figurée du roi. « Dans ce système [littéraire] *le roi est bouffon*, élu par l'ensemble du peuple, *tourné en dérision par ce même peuple*, injurié, battu. [...] Les injures et les coups *détrônent* le souverain¹¹³ ». On retrouve cette idée de détronement jusque dans l'origine étymologique du mot « carnaval » qui signifie, selon Bakhtine, « procession des dieux morts¹¹⁴ ». Les contrastes font partie intégrante de la carnavalesation, comme le montre le couple comique, c'est-à-dire deux individus dont les caractéristiques s'opposent radicalement. Les ambivalences sont également présentes dans la vision que les auteurs se font de la femme, qu'exprime en particulier la tendance du comique populaire rattachée à la « tradition gauloise ». La femme rabaisse, rapproche l'homme de la terre et lui donne la mort, mais elle donne aussi la vie par son « bas » corporel : le ventre, les organes génitaux ; « en effet, dans cette tradition [du comique populaire], la femme est essentiellement liée au *bas* matériel et corporel : elle est l'incarnation du "bas" à la fois rabaissant et régénérateur¹¹⁵ ». Dans les fabliaux, nouvelles et farces, cette ambivalence se

¹¹² Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 202.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 390.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 240.

transforme en « ambiguïté de sa nature, en versatilité, sensualité, concupiscence, fausseté¹¹⁶ ». Dans le fabliau *Le chevalier qui confessa sa femme*, sur son lit de mort, la femme se confesse et avoue : « C'est au neveu de mon mari que j'accordais tout mon amour ; je l'aimais tant que c'était rage. Je serais morte, croyez-le, si je n'avais pris mon plaisir avec lui et je fus cinq ans en état de péché¹¹⁷ ». L'auteur dépeint ainsi la femme comme versatile et fausse.

Cette fausseté se retrouve aussi chez le diable. La figure du diable est omniprésente dans le carnavalesque. « Les "diables" avaient parfois le droit spécial de "courir librement" dans les rues et environs quelques jours avant les représentations¹¹⁸ », afin de créer une ambiance de carnaval. On retrouvait également dans les carnavals l'« enfer », figuré par une structure quelconque que l'on brûlait sur la place publique. Le diable du carnaval « est aussi un *personnage ambivalent* et ressemble, sous ce rapport, au *sot* et au *bouffon*¹¹⁹ ». Il ne crée pas un climat de peur, mais aide plutôt à la dissiper par son statut comique de « diable du mystère ». En littérature, la carnavalisation de l'enfer dans les nouvelles, farces et fabliaux permet également cet effacement de la peur devant le rire : « toutes ces variations de l'«enfer» du carnaval [...] dans une certaine mesure et sous un certain aspect, incluent la peur vaincue par le rire¹²⁰ ». La religion n'est pas épargnée : puisque le carnavalesque ridiculise le

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹¹⁷ [Anonyme]. *Fabliaux*, Paris, Gallimard, 1978, p. 171.

¹¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 266.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 390.

sérieux, la religion est affectée par la représentation qu'en donne la littérature. Bakhtine nous donne en exemple les pièces, assez tardives, de Lope de Vega : « Elles [les pièces de Vega] contiennent de nombreux travestissements parodiques des motifs antiques et chrétiens, y compris celui de la procession religieuse¹²¹ ». Un exemple plus ancien provient de la pièce *Le Jeu de la feuillée* dans laquelle le fou se prend pour le pape : « Eh bien ! Me voici pour le pape. / Faites donc avancer l'autre¹²² ».

Bien que le fou n'ait d'ordinaire pas besoin de s'affubler d'un costume, les autres participants du carnaval s'en font un devoir : « Un des éléments obligatoire de la fête populaire était [...] la rénovation des vêtements et du personnage social¹²³ ». Le carnaval nécessite un déguisement afin de confronter les identités et de pouvoir ainsi les parodier. « C'est en France que la fête des fous s'est manifestée avec le plus de force et de persévérance : travestissement parodique du culte officiel accompagné de déguisements, mascarades et danses obscènes¹²⁴ ». Le déguisement permet de brouiller les positions sociales et de procurer une nouvelle naissance (en lien avec l'opposition naissance-mort) par l'inversion du haut et du bas, la précipitation de « tout ce qui était élevé et ancien, tout prêt et achevé, dans les enfers du "bas" matériel et corporel¹²⁵ ». Dans *Tristan et Iseult*, Tristan se déguise en lépreux

¹²¹ *Ibid.*, p. 230.

¹²² Adam de la Halle, *Le Jeu de la feuillée*, *op. cit.*, p. 85.

¹²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 90.

(rabaïssment) afin de voir Iseult qu'il aime¹²⁶ ; la voir lui donne une nouvelle naissance. De même, le carnaval représente la « mort » d'un roi métaphorique, c'est-à-dire d'un monde, et la « naissance » d'un nouveau. Bref, il est partout ambivalent et duel, comme on l'a vu plus tôt, et c'est pourquoi on retrouve cette dualité des deux mondes dans l'apparence et tout d'abord dans les déguisements. « Cela [cette dualité] se manifeste avant tout dans les vêtements des sujets : homme déguisé en femme et vice versa, costumes mis à l'envers, vêtements du haut mis à la place de ceux du bas, etc.¹²⁷ ».

3.2 Le fabliau et son réalisme

Par le carnavalesque, un monde nouveau, non-officiel, s'offre au lecteur des fabliaux. Il se crée « une sorte de *dualité du monde* et nous affirmons que, sans la prendre en considération, on ne saurait comprendre [...] la conscience culturelle du Moyen Âge¹²⁸ ». Chez Bakhtine, la carnavalisation, de par sa dimension populaire, permet de mieux comprendre la vie médiévale. L'existence d'expressions telles que « aller au diable », que l'on retrouve dans notre vocabulaire contemporain, souligne l'impact des diableries du carnaval sur les mœurs. Le carnavalesque se veut donc le miroir inversé des réalités du monde, car il est centré sur la vie quotidienne, mais se présente en même temps comme un renversement des valeurs.

À l'opposé, la Bible, référence culturelle majeure au Moyen Âge, se veut à la fois historiquement vraie et habitée par la présence invisible du divin. On y

¹²⁶ [Anonyme] *Tristan et Iseult*, Paris, Librairie générale française, 1989, 636 p.

¹²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 407.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 13.

retrouve les récits de personnages ayant vécu, dont la véracité serait fondée sur des témoignages relatés à des tiers. Dans les deux cas, on retrouve un récit découlant de la tradition orale, mais qui poursuit un but différent chez le lecteur. Certes, le récit biblique ainsi que les fabliaux sont des fables, dans la mesure où ils racontent tous les deux une histoire ou bien leur version de l'Histoire. Dans le *Deuxième livre des chroniques*, l'auteur présente « Amôn [qui] avait vingt-deux ans lorsqu'il devint roi et il régna deux ans à Jérusalem¹²⁹ ». Mais si le fait s'avère historiquement juste, puisque ce roi régna de 642 à 640, le texte poursuit en insistant sur les raisons qui ont provoqué la fin du règne d'Amôn qui « fit du mal au Seigneur¹³⁰ ». Cette raison semble ne pas avoir de sens pour un esprit formé à l'école du rationalisme moderne, mais dans un texte habité par la présence constante du divin, cette affirmation est de mise. Cependant, la foi de l'auteur et son désir d'établir la nécessité de la présence divine pour expliquer la réalité concrète fait intervenir la fable dans ce qui se veut une vérité historique. Cette attitude s'explique, selon Erich Auerbach, par le fait que l'« auteur biblique devait écrire exactement ce qu'exigeait sa foi en la vérité de la tradition¹³¹ ». La toute-puissance qu'évoque le chroniqueur se retrouve également dans les commentaires, alors qu'il juge ne pas devoir apporter ses habituelles preuves historiques pour un « règne aussi court et aussi mauvais¹³² ». Ces interventions, présentes à de multiples reprises, ne falsifient pas les données historiques relatives aux lieux ou aux événements relatifs aux personnages, mais exercent

¹²⁹ [Anonyme], *Bible*, p. 1905, 2 Ch., v. 21

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1906, v. 22.

¹³¹ Erich Auerbach, *Mimésis*, Paris, Gallimard, 1946, p. 23.

¹³² *Bible*, *op. cit.*, p. 1906.

plutôt un impact sur l'individu même, sur son évolution spirituelle. Les personnages bibliques évoluent dans une réalité concrète, mais « vivent sous la rude main de Dieu [...] qui ne cesse de les façonner, de les plier à sa volonté, de les pétrir¹³³ ». L'auteur biblique, représentant terrestre de Dieu, représente ainsi cette transformation à l'œuvre chez les personnages, ce qui leur confère une individualité, mais aussi une dimension figuriste qui les inscrit dans un monde guidé par la Providence et habité par la présence invisible du divin.

Prenons l'épisode de David contre Goliath dans *Le premier livre de Samuel*. Dans ce passage précis, voici d'abord la description de l'armure du géant : celui-ci « était coiffé d'un casque de bronze et revêtu d'une cuirasse à écailles. Le poids de la cuirasse était de cinq mille sicles de bronze. Il avait aux jambes des jambières de bronze, et un javelot de bronze en bandouillère¹³⁴ ». Cette description permet de rendre la peur qu'inspire le géant et de l'identifier comme une menace pour le peuple. De plus, l'utilisation d'une « cuirasse à écailles » évoque l'aspect du dragon, figure animale liée au diable, ce qui permet de catégoriser le géant du côté de Satan. L'auteur biblique se sert ainsi de la description pour signifier la présence du divin par l'existence de son opposé, soit le diable, ce qui la rend symbolique. De plus, il met en relief l'action providentielle de Dieu par la victoire de David, un simple jeune homme, face au monstre Goliath. La peinture du quotidien qui se dessine devant nos yeux s'attache donc à rendre le monde concret, mais de façon symbolique et allégorique. En effet, la réalité présentée par la Bible est partout investie par la

¹³³ Erich Auerbach, *Mimésis*, op. cit., p. 27.

¹³⁴ [Anonyme], *Bible*, op. cit., p. 554, v. 5-6.

présence du tragique et du sublime qui manifeste celle du divin dans l'événement historique concret.

La conception allégorique et figuriste des réalités historiques dans le texte biblique procède du désir d'établir la présence providentielle de Dieu dans l'Histoire, ce qui n'est absolument pas le cas pour le fabliau, genre qui n'appelle aucune lecture exégétique. Les auteurs profanes du Moyen Âge poursuivent deux buts majeurs : faire rire et divertir, ou bien tirer une morale des comportements humains. Nykrog avance que le fabliau n'est qu'un « conte à rire en vers¹³⁵ », alors que Bakhtine y voit une critique sociale « où le bouffon est le porte-parole privé de droits de la vérité abstraite objective¹³⁶ ». Dans les deux cas, il ne s'agit pas de rendre la présence invisible du divin, mais plutôt de représenter une réalité quotidienne à la faveur d'une écriture qu'habite un sens du ludique. Lorsque dans *Aubérée*, l'auteur décrit le surcot du jeune homme, il inclut les détails : « Il ot robe d'estanfort / Teint en greine et de vert partie ; / Si ot fet chascune partie / A longues queues coer cil. / Le sercoz fu touz a pourfil / Forré de menuz escurel¹³⁷ ». Bien que le vêtement soit l'objet du quiproquo plus loin dans le fabliau, rien ne justifie un tel souci du détail, si ce n'est le désir de brosser un tableau exact qui serve à agrémenter la fiction. Cette description n'a pas non plus pour fonction de faire rire ou bien de proposer une morale, ni, bien sûr de conférer au texte une dimension apologétique. Dans un autre fabliau, *Les Tresces*, l'auteur précise que le mari « avoit son cheval molt chier, / Quar

¹³⁵ Per Nykrog, *Les fabliaux*, op. cit., p. 15.

¹³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p.100.

¹³⁷ NRCF, op. cit., vol. 1, p. 298, v. 85-90.

quarante livres valoit¹³⁸ ». De nouveau, cette information semble dépourvue de sens, du moins si l'on en juge par le fait que le cheval n'a que très peu de valeur symbolique dans le fabliau ; pourtant, elle permet de caractériser le personnage du mari. Toutefois, si cette individualisation des personnages confère une dimension concrète aux réalités représentées, elle ne suppose en aucun cas la présence transcendante d'une force invisible.

Les auteurs des fabliaux ou, du moins, les troubadours qui les récitent les présentent sous l'aspect de fables au lecteur. Ils ne désirent pas duper l'auditoire sur la vérité de leur propos. Dans *Aubérée*, on peut entendre le narrateur dire : « Qui pres de moi se vodra trete / Un beau conte m'orra retrere¹³⁹ » ; dans *Trubert*, il déclare que « En fabliaus doit fables avoir¹⁴⁰ ». Ce dernier précise que le fabliau « tesmoigne que il avint ja¹⁴¹ », ce qui nous informe sur le désir de témoigner par le biais de la fiction, laquelle n'est donc jamais présentée comme une pure invention. Cet intérêt pour le récit suppose, en effet, une part de vérité dans le texte. Les descriptions, qui rejoignent le lecteur dans son quotidien, permettent de l'insérer dans la fiction et d'ainsi lui faire croire que l'histoire s'inspire d'un témoignage. Sans glisser vers un propos sollicitant une lecture symbolique, l'auteur, bien au contraire, cherche à présenter des réalités proches du quotidien des personnages. Dans les scènes de repas, par exemple, nombreuses dans les fabliaux, le réalisme du détail amène le lecteur à porter foi à ce qu'on lui dit, tout en gardant en tête que c'est

¹³⁸ *Ibid.*, vol. 6, p. 249, v. 72-73.

¹³⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 296, v. 1-2.

¹⁴⁰ Douin de Lavesne, *Trubert : fabliau du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1974, p. 1, v. 1.

¹⁴¹ *Ibid.*, v. 6.

une fiction. Douin de Lavesne décrit le repas de Trubert : « il ot grues et roons, / perdriz, ploviers, malarz, plunsjons, / et autre mes i ot asez¹⁴² ». La précision du détail dans la description des mets peut être historiquement attestée, comme le montre ce que l'on sait de la table d'Isabelle de Portugal, pour ne citer qu'elle, qui « avait [chaque jour] sur sa table des viandes (4 côtes, 6 épaules et 6 pièces de mouton, un demi-veau et une fraise, un trumeau de bœuf) et des volailles (un chapon, 17 poulailles, 5 paires de pigeons, une perdrix)¹⁴³ ». La description est donc un moyen idéal de rendre la présence du monde.

Par ailleurs, la peinture des réalités quotidiennes permet, au nom d'une caractériologie héritée de l'Antiquité, d'identifier des types, des caractères qui sont des « [t]raits composant le portrait d'une personnalité type¹⁴⁴ ». Dans cette optique, la présentation de personnages sans identité autre que générique (le mari, le vilain, le prêtre) ou portant seulement un prénom (Aubérée) permet au lecteur de voir, dans ces hommes et ces femmes, un voisin ou une connaissance. Le quotidien interpelle le lecteur, qui reste toutefois critique face aux gestes posés. Le rire et la morale se frayent ainsi un chemin dans les consciences. Contrairement aux récits bibliques, les fabliaux laissent libre cours au jugement du lecteur et, même lorsqu'une morale est explicite dans le texte, le narrateur laisse le lecteur en juger. Par exemple, dans *Le vilain de Bailleul*, le narrateur conclut par une morale : « C'on doit por fol tenir celui / Qui mieus croit

¹⁴² *Ibid.*, p. 18, v. 501-503.

¹⁴³ Bruno Laurioux, *Le Moyen Age à table*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 15.

¹⁴⁴ « Caractère » Trésor de la langue française, [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?58 ;s=1988711340 ;r=4 ;nat= ;sol=1](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?58;s=1988711340;r=4;nat=;sol=1), page consultée le 05-04-11.

sa fame que lui !¹⁴⁵ » Dans cet extrait, l'auditoire peut voir deux sujets de critique : soit condamner le mari pour sa sottise, soit réprouber la conduite de la femme qui dupe son mari. Une troisième option s'offre à lui, puisqu'il peut simplement rire de la bêtise humaine, ce que n'offre pas comme possibilité la Bible, où la présence du divin exclut un rire carnavalesque.

Le texte biblique et, par extension, tous les textes qui portent en eux le désir de représenter la force divine à l'œuvre dans les faits historiques, comme le fait le récit de miracles, présente une réalité concrète de façon allégorique. À l'opposé, le fabliau et les textes fictionnels gagnent à représenter le monde sous son jour le plus quotidien à partir d'une posture ludique. Dans les deux cas, le texte fait appel à l'imaginaire du lecteur ainsi qu'à une part d'historicité ; seule l'approche figuriste ou carnavalesque de l'auteur distingue deux postures radicalement différentes, la précision des descriptions dans les fabliaux invitant à les traiter comme des textes attachés à la seule représentation des réalités quotidiennes.

Les fabliaux présentent la vie de tous les jours, puisque qu'ils relèvent d'une inspiration populaire¹⁴⁶. Du repas jusqu'au détail dans les vêtements, ils nous informent sur les pratiques courantes chez les vilains, les bourgeois et les nobles. Pourtant, très peu d'informations nous sont parvenues sur la vie des gens au Moyen Âge, surtout en ce qui a trait à la réalité des femmes, qu'elles soient nobles ou vilaines. Le fabliau a pour centre d'intérêt les personnages qu'il

¹⁴⁵ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 249, v. 115-116.

¹⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*

fait interagir ; c'est pourquoi on ne peut directement analyser les données sur leurs agissements comme le permettent les descriptions, car, afin de provoquer le rire, l'auteur du fabliau se doit de grossir les traits et d'amplifier les actions de ses protagonistes. Dans le dessein d'analyser ces éléments, il faut donc étudier la femme et son univers, dont la représentation est dominée par le sens du grotesque, ce que je me propose de faire dans le chapitre suivant, à l'aide de la théorie de la carnavalisation proposée par Bakhtine. Cette étude des éléments grotesques permettra de mettre à jour un autre Moyen Âge.

4. Le rire

Le rire est associé au divin dans la mythologie grecque. Les dieux rient des hommes, objets de leur plaisir, mais ils rient également d'eux-mêmes. L'objet de leur rire n'a pas de limites : difformités, sexualité, bestialité, etc. Georges Minois présente plusieurs exemples de ce rire des dieux¹⁴⁷. Un de ces dieux est Momus qui « raille, se moque, gausse, fait des bons mots, mais [qui] n'est pas dépourvu d'aspects inquiétants : il tient en main une marotte, symbole de folie et porte un masque¹⁴⁸ ». Le rire sert donc la peur, l'angoisse du châtiment divin. Les philosophes grecs contestent cette vision du rire qui, selon Ménandre, n'est plus utilisée par la comédie pour effrayer, mais plutôt pour libérer le spectateur de la peur. Toutefois, ce théâtre épuré ne s'adresse qu'« à un public plus choisi, plus cultivé, plus fortuné¹⁴⁹ ». Ce n'est qu'un peu plus tard que l'accès à la comédie et au rire s'étend à la population en général. Après avoir servi la peur (l'animalité de l'homme), le rire sert ce dernier en l'aidant à se comprendre ou, du moins, à alléger le poids de sa condition par un effet de catharsis. La représentation des faiblesses et des peurs par le rire les rend moins effrayantes. Par exemple, dans la comédie, le vieillard, image qui d'ordinaire fait peur, car elle est liée à la mort, est ou bien laid ou encore grotesque, incapable de jouir des plaisirs de la vie. Le rire provoqué ainsi désensibilise le spectateur face à la vieillesse. À la fin de l'Empire romain, le rire se place lentement sous le contrôle de l'Église chrétienne et le lien qui associe les saturnales et le rire du Moyen Âge s'efface du même coup.

¹⁴⁷ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 17-20.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 40

L'association du rire et du monde chrétien a pour effet d'introduire un nouveau lien entre le rire, qui se détache de ses racines païennes, et une figure qui inspire la peur : le diable. Le rire est diabolisé par les premiers chrétiens qui amplifient l'importance du diable dans l'Apocalypse. Par ce geste, ceux-ci condamnent à nouveau le rire et renouent avec le grotesque. Le public rit de ce qui est laid, risible, mais en même temps, il en a peur¹⁵⁰. L'Homme est un être déchu, imparfait et la doctrine chrétienne le lui rappelle sans cesse. Il y a « prise de conscience du ridicule, du monstrueux et de l'absurde au cœur de l'être [ce qui] engendre un hoquet chaotique et glacé, qui n'a plus que les caractéristiques du rire¹⁵¹ ». Le rire perd son aspect festif de par son lien avec le diable. Ainsi, les sots sont condamnables par leur rire qui est diabolique. Ils ont un « rire bruyant, vulgaire et irritant, que le Siracide oppose au sourire du sage¹⁵² ». Ils ne sont pas conscients, selon l'Église, que l'Homme doit payer pour ses péchés et donc demeurer dans un état de tristesse permanent. Dans ce même esprit, le rire des bouffons est particulièrement répréhensible, puisqu'ils se livrent au sarcasme et rient de tout : « [n]ous voyons que les fous eux-mêmes, qu'on appelle morions, font les délices des gens sensés [c]ar l'homme qui aime la folie chez les autres ne voudrait pas leur ressembler¹⁵³ ».

Il n'est pas bon de rire de tout dans le monde chrétien qui désire instaurer un ordre où règnent le calme et le respect de la Loi divine. Il est nécessaire d'apprécier la douleur de la pénitence et c'est pourquoi le rire est défendu. Afin

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵² *Ibid.*, p. 101.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109.

de rallier les populations à sa position, l'Église ne se contente pas de condamner le rire, elle fait de la gravité une vertu chrétienne. Par conséquent, le rire est condamnable, mais la gravité aussi lorsque ce n'est pas chez un chrétien. Ainsi, « [l]e païen qui rit est un démoniaque ; le païen qui pleure, un névrosé¹⁵⁴ ». Le salut n'est possible que par la gravité chrétienne. L'institution ecclésiastique et ses fidèles se doivent d'être des exemples de ce principe. C'est pourquoi le rire est interdit aux religieux, puisqu'il représente la déchéance humaine. Afin de s'élever au-dessus de leur condition d'êtres déçus, les religieux doivent aspirer à l'humilité, qui se calcule en degrés. Ils doivent même éviter de sourire, afin d'atteindre le douzième degré d'humilité¹⁵⁵. « Dans les visions monastiques, l'enfer est le lieu du rire¹⁵⁶ », c'est pourquoi ce dernier est condamné dans les monastères où les religieux se doivent d'être des exemples de sainteté et où la figure du diable doit être proscrite. Des condamnations sévères prévalent contre les contrevenants, que ce soit un jeûne ou un isolement forcé ou encore un châtiment corporel comme le fouet. L'érémisme est l'un des courants du christianisme où l'on redoute le plus les risques d'égarement, puisque l'homme est livré à lui-même. L'ermite désire, « par un acte de volonté permanent, [...] retrouver l'état originel, celui d'avant la faute : l'immutabilité et l'insensibilité du premier jour de la création¹⁵⁷ ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁵ Voir Pierre Micquel, *La vie monastique selon St-Benoît*, p. 110, http://books.google.ca/books?id=9FaAnnFRoUC&pg=PA110&lpg=PA110&dq=l%C3%A9glise+de+St-Beno%C3%A9t&source=bl&ots=JGMIB57yJ4&sig=9VzejDfCKvAq1riEmMlysMmxIJk&hl=fr&ei=Y0K7TLfbOcT7lwfVgtnTDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CB0Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false, page consultée le 15/11/10.

¹⁵⁶ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

Le rire n'a donc pas sa place dans les ordres religieux. Outre le fait que l'Homme est déchu, l'Église défend son interdiction de rire par un autre argument : l'absence du rire dans la Bible. Cette lecture repose sur une question fortement débattue à l'époque et encore aujourd'hui par les théologiens, et qui consiste à savoir si Jésus a déjà ri ou bien souri. La religion se sert de ce vide théologique afin de justifier son interdiction de rire. L'Église ne considère pas que Jésus ait pu rire ; ainsi elle déclare que les hommes doivent faire de même, pour suivre son exemple : « aucun recul possible, donc aucun humour, lequel suppose un minimum de dédoublement, de regard narquois sur soi-même¹⁵⁸ ». Un tel regard supposerait que la religion perdrait un aspect essentiel, soit le lien indissociable entre sacré et sérieux. Cette condamnation du rire révèle la peur de voir l'autorité chrétienne contestée, car sans le sérieux et la gravité, les fondements de la spiritualité chrétienne sont fragiles. Pourtant, le rire est dans la nature humaine et certains membres de l'Église se rendent bien compte qu'ils ne peuvent s'en débarrasser. Alors, ils l'utilisent à des fins pratiques : la lutte contre le diable. Ils combattent ainsi le feu par le feu. Certains Pères de l'Église l'utilisent, bien que « l'utilisation du rire comme arme apologétique est rare dans la nouvelle religion, où les fidèles sont trop convaincus du tragique de la situation pour éprouver le moindre sentiment comique¹⁵⁹ ». Certains, pourtant, ont recours au rire afin de condamner le paganisme, le diable et les faiblesses humaines (saint Irénée, Tertullien, saint Jérôme, Lactance...). Sur cette base, la tolérance de l'Église envers le rire émergera un peu plus tard.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

Avec la disparition progressive du paganisme, le lien qui unit le rire collectif et les saturnales s'effrite puis disparaît. C'est en partie ce lien qui avait motivé l'Église à condamner le rire, afin de ne pas ébranler sa structure naissante. Au haut Moyen Âge, « [l]es rires du carnaval ou de la fête des fous [...] n'ont plus, dans l'esprit des rieurs, le moindre sens religieux¹⁶⁰ », ce qui va modifier la position de l'Église au sujet de celles-ci. Alors que le rire des saturnales était lié au diabolique, utilisé afin de se libérer de l'oppression religieuse, il devient maintenant « l'occasion de rire, sans savoir pourquoi¹⁶¹ », et l'Église a moins de raison de le craindre. Comme toutes les religions avant elle qui ont perduré, le christianisme, devant l'impossibilité de se débarrasser totalement du rire, l'assimile après l'avoir transformé. Ainsi, certains rires sont tolérés, lorsqu'ils critiquent le diable ou encore lorsqu'ils permettent de transmettre la parole de Dieu. De plus, puisque l'Homme n'est pas fait pour rester dans un état sérieux en permanence, l'Église chrétienne consent qu'il y ait un temps pour rire et un pour pleurer. Tranquillement, elle permet les fêtes des fous, de l'âne, le carnaval et le rire pascal, mais toujours encadré et surveillé. La fête médiévale est circonscrite à des moments précis de l'année : « La fête collective, c'est avant tout le carnaval, qui en devient le symbole¹⁶² ».

Le rire reprend sa place dans la vie des populations et redevient un moyen de se libérer de la peur. L'étalage de figures grotesques, de diables, de monstres, permet de visualiser ses frayeurs, car « se faire peur en sachant que

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 140.

c'est "pour rire" est un moyen d'exorciser la peur¹⁶³ ». Le masque a une grande importance dans cette libération. En donnant un visage à ses peurs, on trouve un bouc émissaire, qui est exécuté dans le rituel carnavalesque du diable brûlé sur le bûcher. Cet exercice populaire constitue une délivrance qui concorde avec l'idée que l'Église soutient, soit le refus du diable au profit du salut. L'Église et les populations sont donc satisfaites, car « Le rire carnavalesque médiéval conforte à la fois l'ordre social et les exigences morales par la parodie et la dérision, qui montrent à la fois le grotesque du monde insensé et l'impuissance du mal¹⁶⁴ ». Le rire médiéval est indissociable de l'ordre social duquel il participe. Sans l'univers mental propre à l'Église, où l'on retrouve l'Enfer, le paradis, les diables et la mort, les peurs n'auraient pas lieu d'être et, par conséquent, le rire médiéval n'en serait plus un de libération. À l'inverse, sans le rire populaire médiéval, l'univers chrétien ne serait qu'un cauchemar où chacun vivrait dans une peur permanente. Le rire conforte l'ordre social tout en libérant de certaines angoisses indissociables de cet ordre. Les fêtes du Moyen Âge sont « la nécessaire expression comique d'une alternative improbable, littéralement folle, l'envers burlesque qui ne fait que confirmer la nécessité des valeurs et hiérarchies établies¹⁶⁵ ».

Le rire suppose le choc d'une rencontre qui est de deux ordres, soit dans la vie sociale et dans la littérature comique des fabliaux. Le premier point a été abordé plus tôt. En ce qui concerne le deuxième aspect, la littérature met en

¹⁶³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

scène les mêmes protagonistes que dans la vie réelle, soit des représentants de l'ordre religieux et du peuple. Le choc provient, dans les fabliaux, de deux choses. Premièrement, les prêtres qu'on y décrit sont à l'opposé de ce que prêche l'Église, ce qui engendre le rire. Deuxièmement, la rencontre entre le prêtre rusé et le vilain benêt (qui représente la population) provoque une fois de plus le rire par la dichotomie de ce duo d'adversaires étranges. Les fabliaux se servent aussi du rire afin de libérer de la peur de l'enfer. En mettant en scène des diables bêtes (*Saint Pierre et le jongleur*), il « est sans doute ce qui a le plus contribué à rendre à peu près supportable cette grande terreur du Moyen Âge¹⁶⁶ ». Le carnavalesque présente aussi les bossus et autres phénomènes qui ont leur place à la cour puisqu'ils font rire, et ce rire est lié au diabolique, puisque les difformités sont reconnues à l'époque comme des marques du diable. « Débile mental, le fou est aussi choisi pour sa difformité¹⁶⁷ ». Mais le fou a aussi son importance, car il est nécessaire aux rois afin de réaliser qu'ils sont des mortels et afin de leur dire ce que personne n'ose dire : la vérité. La fête des fous est intimement liée au carnaval, où l'inversion des rôles et l'autodérision de l'Église sont partout présentes : « La pratique de la danse par les prêtres dans les églises est à cet égard révélatrice¹⁶⁸ ». Toutefois, cette autodérision vient fortifier la nécessité de l'ordre social, en révélant l'absurdité du contraire. L'inversion des rôles hiérarchiques, alors que les prêtres se mettent au niveau de la population en défilant dans les rues, en cortège, ne menace pas l'ordre

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 174. L'auteur fait référence à un autre de ses ouvrages, *Histoire des enfers*, Paris, 1991, p. 215-221.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

établi ; « il le renforce plutôt en montrant le côté grotesque et irréaliste de son envers¹⁶⁹ ».

Le rire médiéval est également lié à la sexualité. Sous Clément d'Alexandrie, le rire « gras » est lié au sexe dans le milieu de la prostitution, nous dit Georges Minois : « si l'on relâche les traits du visage jusqu'à en détruire l'harmonie, et que cela arrive à des femmes, on l'appelle *kichlismos*, c'est le rire des prostituées¹⁷⁰ ». Les thèmes sexuels sont fortement présents dans la littérature comique, notamment dans les fabliaux, où l'auteur « mêle délibérément sexe et sacré, avec une évidente volonté provocatrice¹⁷¹ ». Toutefois, cette provocation n'est pas contraire à l'existence de l'ordre social établi. De la même façon que le rire efface la peur et conforte l'Église, le mélange du sexuel et du sacré permet un exutoire imaginaire qui renforce la légitimité des contraintes que prescrit la doctrine chrétienne. Exorciser ses peurs, c'est le but premier du rire, mais ce rire érotique permet aussi de mettre en scène les désirs condamnés par l'Église. Ainsi, le lecteur peut « imaginer faire ce qu[il] n'a pas le droit de faire, c'est une façon de se dédoubler pour réaliser son désir ; et le dédoublement, qui est une prise de distance par rapport à la réalité vécue, est une source de comique¹⁷² ». Or le fabliau met toujours en scène une femme, qu'elle soit jeune ou vieille, célibataire ou mariée. La femme est un objet de mystère, elle représente à la fois le bien et le mal, et c'est pourquoi « l'interrogation, l'inquiétude, voire l'angoisse suscitées par la

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 111, l'auteur citant Clément d'Alexandrie.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷² *Ibid.*, p. 174.

femme¹⁷³ » tournent au profit de mécanismes cathartiques. Au surplus, on retrouve des éléments de sexualité dans toutes les sphères de la vie médiévale. Par exemple, le fou de la cour possède une marotte, « qui pour certains évoque un phallus¹⁷⁴ » : là comme partout ailleurs, le rire est provoqué par la confrontation entre le sacré et le sexe, qui d'ordinaire ne se rencontrent pas.

Bakhtine, on l'a vu, a traité du rire dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* et, chez lui, le rire est issu du grotesque, de la déformation de la réalité. Son point de vue ne diffère pas vraiment de celui de Georges Minois puisque, chez l'un et l'autre, le grotesque transforme la réalité médiévale pour vaincre la peur. D'une part, il affermit la position de l'Église en créant un exutoire pour le peuple. D'autre part, le grotesque du fabliau permet une critique de l'Église et de ses contradictions, car il y a toujours une part de vérité dans une histoire. Bakhtine présente le rire comme général, puisque tout le monde rit, que ce soit le vilain ou le bourgeois, et universel, puisque toutes les classes sociales sont concernées par le rire. Le rire a une grande importance dans l'évolution des mentalités, en permettant une distanciation avec un cadre social rigide. Il y a, comme on l'a dit plus tôt, une autodérision qui suppose une conscience des choses. « Par la parodie bouffonne et la raillerie agressive, [le rire] conforte l'ordre établi en jouant son opposé grotesque ; il exclut l'étrange, l'anormal et le néfaste en raillant le bouc émissaire et en humiliant le déviant¹⁷⁵ ». Le rire, dans l'esprit médiéval, est

¹⁷³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 152.

davantage un moyen de regrouper la population que de la diviser ou de l'organiser contre l'Église. Il permet de se libérer des rigidités du quotidien, mais toujours dans le cadre du christianisme. Le rire est un outil pour se libérer de la peur, donc pour affronter ce qui attend l'homme dans le futur. Ayant moins peur de la mort et du diable, chacun peut envisager un futur meilleur. Enfin, au cours du Bas Moyen Âge, les auteurs commenceront à s'interroger sur le christianisme et le rire prendra aussi comme objet la figure de Dieu, ce qui préparera le terrain à la Renaissance.

5. Les contrastes

5.1 Le prêtre profane

Le grotesque, chez Bakhtine, se retrouve dans le jeu des contrastes. Ces oppositions permettent de mettre en relief les traits de caractère de chaque personnage, physiquement ou psychologiquement. Bien que certains auteurs médiévaux établissent ces contrastes à l'aide de deux personnages différents, opposant ainsi un jeune et un vieux, un gros et un mince, les auteurs de fabliaux réunissent souvent des éléments antithétiques dans un même personnage. Le premier protagoniste à en être affecté est le religieux, figure qui se doit d'être exemplaire, à l'image de ses principes. Lors de l'ordination sacerdotale, les prêtres catholiques font vœu d'abstinence, afin de purger leur corps du péché qui les empêche de se rapprocher de Dieu. De plus, selon la religion catholique, la femme est un objet de péché duquel ils doivent s'éloigner. Cet idéal dogmatique ne s'incarne pourtant pas sous cette forme dans les fabliaux érotiques. Bien au contraire, le religieux devient profane, lorsqu'il côtoie la figure féminine qui, par ce stratagème, est dépeinte à la fois comme une tentatrice et comme une victime du vice du prêtre ; je reviendrai ultérieurement sur ce point.

On désigne le prêtre comme l'amant des femmes mariées dans la majorité des fabliaux érotiques. Ainsi, dans *Le vilain de Bailleul*, la femme « amoit le chapelin / S'avoit mis jor d'ensamble a estre¹⁷⁶ ». La notion d'amour est ici importante, car elle est ambiguë et sème le doute dans l'esprit du lecteur sur les intentions de la femme. Elle ne désire pas faire du mal à son mari, mais

¹⁷⁶ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 246, v. 12-13.

plutôt satisfaire le désir charnel qui l'habite. L'auteur ajoute que le mari « estoit granz et merueilleux / Et maufrez et de laide hure¹⁷⁷ », ce qui dispose le lecteur à excuser la femme. Dans *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, le prêtre est l'instigateur de l'affaire, alors qu'il « va la dame proier / Que le soir en un boschet veigne¹⁷⁸ ». Malin, le prêtre est un intrigant, ce qui contraste avec l'image première du religieux reclus entre église et monastère. Ce contraste produit un effet sur le lecteur qui ne peut s'empêcher de condamner le prêtre, mais aussi de rire du mari benêt.

Le contraste se situe jusque dans les agissements du prêtre. Les sacrements sont renversés, alors que le vilain se voit donner l'extrême onction de son vivant dans *Le vilain de Bailleul*, car « li prestres fist corte lesse : / N'avoit soing de commander l'ame¹⁷⁹ ». La perversion du caractère sacré de l'Église catholique fait elle-même contraste dans un univers où la religion régit le quotidien. Le démembrement du corps divin, sensible dans les jurons blasphématoires, est représentatif du grotesque et participe à l'exacerbation du caractère profane que représente le personnage du prêtre-amant. Dans *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, le mari s'exclame : « Voiz par le sanc et por le foie, / Por la froissure et por la teste ! Ele vient d'enchiez notre prestre !¹⁸⁰ ». Le lien entre les entrailles divines et le personnage du religieux associe ce dernier à une forme d'abjection.

¹⁷⁷ *Ibid.*, v. 8-9.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 353, v. 28-29.

¹⁷⁹ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 248, v. 80-81.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 356, v. 126-128.

Plus qu'une catégorisation vénielle ou mortelle, selon Julia Kristeva, « l'abjection trouve des résonances plus archaïques, culturellement antérieures au péché, pour rejoindre son statut biblique¹⁸¹ ». Il peut être considéré comme un aspect du grotesque, participant d'une stratégie d'écriture qui vient mettre en évidence le caractère profane du religieux. Le prêtre est abject dans la mesure où l'image qu'il projette provoque le dégoût chez le lecteur. De plus, son lien avec le cadavre, dans *Le vilain de Bailleul*, par un effet de miroir, lui confère un statut abject. En effet, lorsque l'abject est présent dans un objet, ici le vilain « mort », il se crée une image déformée qui investit cet objet initial, pour ensuite affecter la cause, en l'occurrence le prêtre. Toute société possède des limites au-delà desquelles l'approbation générale s'efface, alors « [s]i l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets¹⁸² » est abject. La consommation du corps par le biais de l'acte charnel, nourriture figurée, donne également au prêtre un aspect abject, puisque « le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection ». *Le vilain de Bailleul* amplifie ce lien avec la nourriture, alors que la consommation charnelle se fait immédiatement à la suite d'un repas. Finalement, le personnage du religieux est abject par sa perversion. L'abject « est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt¹⁸³ ». Le prêtre, de par ses actes, se détourne de sa foi et corrompt le principe d'abstinence, préférant sombrer

¹⁸¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 25.

¹⁸² *Ibid.*, p. 10.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 23.

dans la fornication et entraîner la femme dans l'adultère. L'abject nourrit ainsi le grotesque en présentant un personnage qui provoque le dégoût chez le lecteur, par le renversement de l'image sacrée au rang de réalité profane et en le rapprochant plus de la mort que de la vie.

La femme qui ment à son mari sur sa relation avec le prêtre¹⁸⁴ dissimule son aventure en déclarant à son mari : « Voirs est que je suis de vos grosse¹⁸⁵ ». L'opposition marquée entre le mensonge sur son état et la vérité d'un péché mortel amplifie le contraste entre le religieux et le profane. Il corrompt la figure de la femme, qui se voit alors exposée au regard réprobateur du lecteur. La figure féminine est marquée par ce jeu de contrastes, alors qu'elle est à la fois la victime et la pécheresse. L'influence qu'exerce sur la figure féminine un religieux dont on ne retient que le caractère profane revêt beaucoup d'importance, car elle nous permet de mieux comprendre la manière dont on conçoit la femme au Moyen Âge.

C'est ainsi qu'en raison de l'influence qu'elle possède grâce à la ruse, la femme du fabliau érotique enjôle le religieux pour l'entraîner vers le péché. Le caractère hypocrite de la femme, son langage séducteur, ainsi que le pouvoir qu'elle détient de donner ou non son corps sont autant de caractéristiques qui peuvent la faire paraître comme une pécheresse. Au Moyen Âge, on attribue à la femme plusieurs vies, ce qu'André le Chapelin a bien relevé dans *Remedium Amoris*. Nykrog reprend cette idée en établissant un nouvel ordre. Ainsi, il place

¹⁸⁴ *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*

¹⁸⁵ NRCF, *op. cit.*, p. 356, v. 142.

en premier l'infidélité de la femme, tout en exprimant une réserve à cet égard lorsqu'il précise qu'il est rare « dans les fabliaux de voir une femme se montrer infidèle envers son amant attiré¹⁸⁶ ». C'est précisément ce code d'honneur qui confère à la femme une position double, où elle joue le rôle de pécheresse sans toutefois être entièrement mauvaise. Sa constance dans l'inconstance trouble l'image qu'elle renvoie au lecteur. Le religieux qui trahit ses vœux n'est pas excusé pour autant, mais il ne devient qu'un moyen pour la femme de s'assurer d'un amant stable. Nykrog poursuit avec le vice de la duplicité chez les femmes, alors qu'elles tiennent un double discours à leur mari, sans se trahir. L'hypocrisie de la femme se révèle par la double vie qu'elle mène, partagée entre son mari et son amant. Dans *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, la femme déclare à son mari : « J'amasse mieus estre en la fosse ! / Voirs est que je suis de vos grosse¹⁸⁷ ». Par ce stratagème, elle obtient à la fois le pardon de son mari et les faveurs de son amant. Puisqu'elle récolte les bénéfices sans en payer le prix, la figure féminine est également représentée comme incarnant le mal. De la même façon, dans *Les Braies au cordelier*, la ruse passe par le discours double de la femme qui, « Por tenir le vilain por sot, / Sailli du lit sanz dire mot¹⁸⁸ ». En lui faisant croire qu'elle se défend contre ce qu'elle croit être un intrus, elle lui fait savoir qu'il est le seul qu'elle désire, ce qui est faux, mais suffit pourtant à dissiper les éventuels doutes du mari.

¹⁸⁶ Per Nykrog, *Les fabliaux*, op. cit., p. 196.

¹⁸⁷ NRCE, op. cit., vol. 5, p. 356, v. 141-142

¹⁸⁸ *Ibid.*, vol. 3, p. 230, v. 130-131.

D'un autre point de vue, dans un système qui la condamne à l'avance, la femme du fabliau érotique est victime de ce même système, dans un contexte où ce sont les prêtres qui l'invitent au péché. Le prêtre se doit d'être une figure sans reproche, alors lorsqu'il transgresse l'image de pureté à laquelle il doit se conformer et endosse le rôle du corrupteur. Dans ce cas, le texte suggère au lecteur de déplacer son regard réprobateur de la femme vers le prêtre. Elle devient la victime qu'il faut plaindre ou, du moins, dont il faut excuser la faiblesse. La faiblesse attribuée à la femme - quoique faussement puisqu'en général « [l]a femme mariée des fabliaux est sûre d'elle, entreprenante, habile¹⁸⁹ » - lui fournit une excuse pour ses actes. De plus, le « mauvais mariage », comme dans *Le vilain de Bailleul*, où le mari est « granz et merveilheus, / et maufrez et de laide hure », ou bien le mariage forcé qui trouble le cœur des amoureux dans *Aubérée*, ou encore l'absence du mari dans *Les Tresces* qui « de riens ne volt faindre / En place ou il pooïst atteindre » sont autant d'excuses qui donnent à penser que la femme est un être fragile. Cette précarité conduit le texte à la présenter comme une victime. Le contraste qu'introduit la figure du prêtre profane agit donc sur celle de la femme en nous révélant deux aspects de sa personnalité. Bien que le deuxième cas soit plus proche de la conception populaire de la femme, née pour enfanter et malheureuse en mariage, le premier nous révèle une autre réalité de la femme, consciente de sa valeur et maîtresse de son bonheur.

¹⁸⁹ Marie-Thérèse Lorcin, *Façons de penser et sentir le Moyen Âge*, op. cit., p. 89.

5.2 Le couple comique

Le mari et la femme forment, dans le fabliau, un couple peu ordinaire que la théorie du grotesque nommera couple comique. Ils s'opposent radicalement à la fois sur le plan physique et psychologique. Dans le fabliau *Les trois bossus*, le narrateur présente une jeune fille qui est mariée à un bossu laid et jaloux. La symbolique du bossu est primordiale, car ce dernier porte la marque du diable et du mal, et s'oppose ainsi à la douceur de la fille, représentant le bien par sa jeunesse et sa pureté. Dans le fabliau érotique, cette opposition prend tout son sens, puisqu'elle justifie l'introduction d'une tierce personne dans le schéma duel. Par exemple, lorsque dans *Aubérée*, le mari use de contrainte envers sa femme, l'accusant de trahison, elle part se réfugier chez Aubérée et l'amant peut ainsi se glisser auprès de la jeune femme. La différence sociale, bien que faible, est également un élément de contraste dans un univers où la hiérarchie est fondamentale. Dans *La dame qui fist trois tor entor le moustier*, la femme est « une damoizele¹⁹⁰ », alors que son mari n'est qu'un écuyer. Pour une des rares fois, la figure féminine se situe au-dessus de son alter ego masculin, par sa position sociale ; elle acquiert un pouvoir dans le fabliau. Sa puissance vient du pouvoir qu'elle a de faire plaisir à son mari ou à son amant. Au contraire, le mari est soumis à la décision de la femme, qu'elle lui plaise ou non, ce qui accentue le contraste de ce couple comique.

La figure féminine médiévale représente la beauté, la fragilité physique et émotionnelle, comme nous l'avons précisé plus haut. L'homme, quant à lui, est

¹⁹⁰ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 353, v. 16.

fort, dominant, n'exprimant que la colère. En l'absence de descriptions spécifiques de l'auteur, j'attribuerai ces caractéristiques à chacune des parties pour établir le contraste dans le fabliau érotique. Cette opposition est d'autant plus marquée, lorsque le narrateur souligne les traits de l'un ou de l'autre, en dépit d'une *doxa* très largement partagée. Dans *Le vilain de Bailleul*, la beauté de la femme s'oppose à la « laide hure¹⁹¹ » de son mari. De plus, alors que la femme est reconnue pour son intelligence qu'exprime surtout sa ruse, le mari est décrit dans le texte comme « fols [...] et de lait pelain¹⁹² ». Tableau défavorable pour le mari, mais gratifiant pour dame Erme. On retrouve ici un contraste marqué, où la belle affronte la bête. La figure féminine détient encore une fois le pouvoir, mais cette fois-ci non pas par sa position sociale, mais par la force de son intellect. Le contraste crée une dichotomie qui révèle la femme sous un jour différent, car ce pouvoir lui confère la force originellement attribuée à l'homme. À l'opposé, « li vilains gist souz le linçuel, / Qui entresait cuide mors estre », car dame Erme le lui a dit. Non seulement il est sot, mais il se révèle également faible face à la femme, ce qui le place à un rang inférieur par rapport à celui que la femme a l'habitude d'occuper. Sa position dans l'espace, allongé sur le lit, le place aussi physiquement en dessous de sa femme, qui reste debout. Elle acquiert encore une fois une certaine autorité sur lui. L'inversion des attributs génériques par le grotesque permet d'explorer une autre vision de la femme dans les fabliaux érotiques.

¹⁹¹ *Ibid.*, vol. 5, p. 246, v. 9.

¹⁹² *Ibid.*, v. 11.

La femme utilise à d'autres reprises son pouvoir de persuasion, à la fois sur le mari et sur le prêtre. Dans *Aubérée*, quatre personnages appartenant à différents statuts sociaux se retrouvent au cœur de l'action. D'abord le jeune homme amoureux, dont le père est un bourgeois et de qui le narrateur louange « sa calour, [et] sa proeice¹⁹³ », convoite la jeune fille, une « pucele bele et gente¹⁹⁴ », qui a malheureusement un père de pauvre fortune. Le troisième protagoniste est également un bourgeois de grande fortune qui désire la jeune demoiselle et qui obtient sa main en faisant valoir les moyens financiers dont il dispose. Finalement, *Aubérée*, le personnage qui a le plus d'importance dans le déroulement du fabliau. Dès le titre, elle est qualifiée de « vieille maquerele », terme qui se définit comme un « entremetteur peu honorable dans divers domaines¹⁹⁵ ». Dans le cas qui nous préoccupe, c'est le lien entre la forme féminine du nom et l'univers de la sexualité (une maquerele peu aussi être « une patronne d'une maison de prostitution, [...] une entremetteuse¹⁹⁶ ») qui crée le personnage d'*Aubérée*. Le jeune homme paye ses services afin d'obtenir les faveurs sexuelles de la jeune femme. Les statuts sociaux diffèrent grandement entre les partis féminins et masculins, alors que ces derniers sont des bourgeois dotés de bons moyens financiers. Au contraire, les femmes sont de condition modeste, l'une venant d'une famille pauvre, alors que l'autre est une simple couturière. Les hommes obtiennent leurs faveurs grâce à leur fortune, ce qui est impossible pour la gent féminine, et ne leur laisse que la ruse

¹⁹³ *Ibid.*, p. 296, v. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*, v. 67.

¹⁹⁵ "Macquereau -elle" Trésor de la langue française, [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?33;s=885747855;r=2;nat=;sol=1;](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?33;s=885747855;r=2;nat=;sol=1;page) page consultée le 05/04/11.

¹⁹⁶ *Ibid.*

comme moyen de défense afin d'obtenir des faveurs. La jeune pucelle n'est pas assez expérimentée de par son âge et son statut social pour user de ce talent et c'est pourquoi Aubérée conduit l'affaire.

Le caractère des personnages est aussi important que leur statut social.

D'abord, le jeune homme est guidé par ses passions pour la jeune fille :

Qu'il n'espousast ja la pucele,
El cors li met une estencele
Qui les autres esprent et art :
Amours l'a feru de son dart !¹⁹⁷

Il se sent faiblir en l'absence de l'objet de son désir et il « jure que mout s'avila / De ce qu'a tant creü son père : Sa grant richesce trop compere¹⁹⁸ ». Cette relation impossible le trouble tant, lui « Qui si soloit estre envoisié¹⁹⁹ », qu'il va chercher de l'aide chez Aubérée. Il se rabaisse ainsi dans sa condition d'homme qui ne doit pas montrer ses émotions, du moins celles qui ressortissent à la tristesse ou de la douleur. Il se rapproche ainsi plus de la figure du prêtre-amant, soumis tous deux au désir d'une femme. À l'opposé, le riche bourgeois est décrit par le narrateur comme un être caractériel, qui réagit vivement aux doutes que le surcot éveille en lui, alors que « jalousie l'a soupris, / Qui est pire que mal de dens²⁰⁰ ». De plus, il « tant est pleins de corouz et d'ire²⁰¹ » qu'il affaiblit ses défenses en laissant la raison de côté. C'est pourquoi il devient si naïf à la fin du fabliau. La jeune fille, quant à elle, est originellement naïve, car elle ne connaît rien du monde. Pauvre, elle a peu accès aux connaissances et il

¹⁹⁷ NRCF, *op. cit.*, vol. 1, v. 55 -58.

¹⁹⁸ *Ibid.*, v. 79-81.

¹⁹⁹ *Ibid.*, v. 110.

²⁰⁰ *Ibid.*, v. 251-252.

²⁰¹ *Ibid.*, v. 256.

ne faut pas s'étonner qu'elle demande au jeune homme « que mieus le vendrait reposer, / S'il ne voleit espouser²⁰² », dans un contexte où l'Église condamne la vie sexuelle hors mariage. L'influence de la vieille maquerelle introduit la jeune fille dans un tout nouveau monde où l'adultère est monnaie courante. Après quelques hésitations, la jeune fille profite de la situation car, à la suite de l'étreinte amoureuse, « A tant sont assis au mengier ; / N'i a nul qu'en face dangier²⁰³ ». Elle entre ainsi dans l'univers féminin où la raison et la foi s'effacent au nom du désir charnel. L'inversion des rôles passe également par le déguisement et les habits, comme on peut le constater dans le fabliau *Les braies au cordelier*. Bien qu'elle ne les porte pas, la possession par la femme des braies de son mari lui confère les emblèmes du pouvoir. Au contraire, le mari s'étant vêtu des braies du prêtre, il perd sa figure d'autorité en étant risible.

De la même façon que le travestissement modifie la vision des genres et la perception de leurs attributs, le renversement du pouvoir entre le mari et sa femme révèle un univers inversé, qui mérite très certainement l'attention. Dans ce monde à l'envers, l'inversion des rôles crée un effet comique, qui permet de rendre supportable l'idée d'une femme détenant un pouvoir sur l'homme. L'effet de dissonance en regard de cette écriture du monde à l'envers crée un rire essentiel à la littérature du Moyen Âge, en permettant de faire envisager une autre réalité, qui est précisément celle que décrivent les auteurs de fabliaux érotiques. Surtout, l'intervention d'un troisième personnage va venir compléter ce tableau d'un monde à l'envers.

²⁰² *Ibid.*, v. 23-24.

²⁰³ *Ibid.*, v. 413-414.

5.3 Le triangle amoureux

Le couple comique, bien que grotesque, prend toute son importance alors qu'un troisième personnage apparaît. Ce trio, composé de la femme, du mari et de l'amant, forme un triangle amoureux grotesque qui révèle le pouvoir de la femme sur les deux autres, puisqu'elle est la cause de ce bouleversement. C'est ainsi que le prêtre vient perturber l'équilibre déjà précaire du couple comique, en introduisant une dissonance supplémentaire dans le groupe, de sorte que le triangle amoureux provoque un bouleversement des valeurs qui prévalent d'ordinaire. Selon les pratiques enseignées par l'Église, ce qui lie le mari et la femme est, outre le mariage, la vie sexuelle à laquelle se livrent les conjoints en dehors de la sphère publique. Dans les fabliaux érotiques, cet idéal est renversé, alors que le mari n'est plus l'objet du désir sexuel et joue simplement le rôle d'époux dupé. De plus, l'acte sexuel perd son aspect privé, si bien que dans certains fabliaux érotiques, il s'exécute sous les yeux du mari cocu. Dans *Le vilain de Bailluel*, le pauvre mari se doit de regarder sa femme avoir du plaisir avec un autre sans mot dire. Dans *Des tresces*, l'amant se glisse dans le lit conjugal, mais cette fois, « li sires en es le pas / Si le ra saisi par le poing²⁰⁴ », et l'entreprise échoue pour l'instant. Parfois le public de ces scènes est féminin, tant et si bien que, dans *Aubérée*, la vieille maquereille est indirectement témoin de l'adultère de la bourgeoise. Dans *Les braies au cordelier*, le clerc du monastère devient aussi un témoin indirect, alors que la femme lui fait jouer un rôle dans le plan que sa ruse a ourdi.

²⁰⁴ *Ibid.*, vol. 6, p. 250, v. 88-89.

La situation sociale entre la femme et l'amant est également modifiée par l'intrusion de ce dernier dans le triangle amoureux. Le lien qui auparavant était strictement religieux dans le cas du prêtre (ou courtois dans le cas du chevalier) devient charnel et perd par conséquent sa sacralité, ce qui explique le rôle qu'y joue la figure du prêtre corrompu. Au surplus, un dernier couple de protagonistes voit ses relations troublées par l'ambivalence de la femme : celui que forment le mari et l'amant. Leur relation est, par principe, établie sur deux critères, soit le respect mutuel et la confiance du mari envers le prêtre (ou la figure noble du chevalier). L'équilibre est brisé par l'intervention de la femme ; le respect se transforme en méfiance et la confiance est instrumentalisée à mauvais escient. Par exemple, dans *Le vilain de Bailluel*, le prêtre s'en sert afin d'abuser le vilain et de profiter de sa femme. De la même façon, dans *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, le prêtre use de ses privilèges ecclésiastiques afin d'approcher la dame et de lui demander des faveurs sexuelles. Le frère mineur du fabliau *Les braies au cordelier* ne fait pas exception à la règle, alors qu'il use de son autorité morale afin de déjouer le mari. La figure du chevalier est également altérée, puisque le code courtois est bafoué dans *Les tresces* lorsque le chevalier s'introduit dans le lit conjugal. En ce sens, le prêtre est à la fois élément de discorde et de cohésion, alors qu'il unit le couple dans le sacrement du mariage et qu'il le divise par ses entreprises amoureuses avec la femme. Dans cette querelle, la femme possède le pouvoir de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre. L'amant n'étant pas le bon choix selon la morale, il se sentira choyé s'il est choisi et se consacrera à garder sa conquête. Si, au contraire, le mari est préféré à l'amant, il se devra de satisfaire sa femme

pour prémunir celle-ci de la tentation de l'adultère. Dans un cas comme dans l'autre, la femme est la grande gagnante, et c'est pourquoi elle se situe au sommet du triangle amoureux. Toutefois, le schéma peut aussi être considéré comme formant une unité et, de même que l'Église et le peuple sont nécessaires l'un à l'autre, de même la figure de l'amant et celle du mari sont-elles également indissociables.

Au sein du triangle amoureux, plusieurs autres contrastes sont visibles dans le couple que forment le mari et l'amant. Bien que l'acte sexuel ne soit pas totalement privé avec l'amant, la relation se doit de rester discrète et, par le fait même, secrète afin d'éviter la condamnation sociale. Cette peur conduit la femme, par exemple dans *Aubérée*, à se donner à son amant de manière à éviter la honte d'être découverte nue avec un homme, comme le lui rappelle le jeune homme : « li ne voi ge fors que vos honte, / Quant la grant gent et la menue / Vos verront les moi tote nue²⁰⁵ ». Au contraire, il est acquis qu'une femme doit honorer son devoir conjugal et ne pas tomber enceinte est suspect. L'acte sexuel lui-même est un objet ambigu et complexe, car il se situe aux confins de la vie physique et émotive. Entre la femme et le mari, l'aspect physiologique domine, la procréation étant le but de leur union. Chez l'amant, cette dernière est inutile, voire terrifiante ; l'amour le guide. Cet amour n'a rien en commun avec le *fin'amor* courtois et s'apparente plus au désir charnel et à la passion qu'il engendre. Toutefois, cet avantage plaît aux femmes qui choisissent, pour la plupart, l'amant, dans un contexte où les deux figures

²⁰⁵ *Ibid.*, vol. 1 p. 305, v. 382-384.

masculines sont fortement contrastées en regard de leurs prouesses sexuelles et de leur disponibilité. Le mari étant souvent absent, comme on l'a vu plus tôt, l'amant est plus disponible afin de combler sa douce. De plus, les fabliaux érotiques décrivent les scènes sexuelles comme longues et passionnées. Dans *Aubérée*, les amants « ambedui jurent bras a bras, / C'onques de veuillier ne finerent, / Tant que les matines sonerent²⁰⁶ » ; dans *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, ils « furent a grant deduit / Tant qu'il fu pres de mienuit²⁰⁷ » ; dans *Les braies au cordelier*, « La borgoise ama le complot, / Si fist du clerc ce que li plot²⁰⁸ ».

Cet écart entre les deux hommes crée une rivalité masculine où le corps entre en conflit avec l'esprit, la force musculaire avec la ruse. Cette dernière est un élément commun entre la femme et l'amant, bien que la figure féminine soit celle qui ourdit les ruses et entraîne les amants dans celles-ci. La femme est la pierre angulaire de ce triangle amoureux, ce qui lui confère un pouvoir à la fois sur le mari et sur l'amant. La dimension érotique des fabliaux révèle, au moyen du triangle amoureux et des contrastes qui s'y font jour, que la femme détient un pouvoir décisif non seulement au sein du couple, mais aussi en ce qui concerne son amant. Dans son entreprise, la femme se sert de ses dons pour la ruse, mais surtout de son atout principal : sa sexualité et son charme érotique.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 306, v. 424-426.

²⁰⁷ *Ibid.*, vol. 5, p. 355, v. 91-92.

²⁰⁸ *Ibid.*, vol. 3, p. 229, v. 86-87.

6. La vie sexuelle

6.1. Le pouvoir sexuel de la femme

La doctrine que prêche l'Église est, on l'a vu, très stricte en ce qui concerne l'acte sexuel, qui doit se dérouler dans les limites du mariage et avoir uniquement pour dessein de perpétuer l'espèce. Toute forme de *fornicatio* est un péché mortel, comme le souligne saint Augustin à la suite de saint Paul : « [t]out autre péché commis par un homme est hors du corps ; mais quand on commet la fornication, on pêche dans son propre corps²⁰⁹ ». Dans cette optique, l'alliance entre deux êtres ne peut être seulement guidée par une passion qui se noue en dehors des liens du mariage, puisqu'elle supposerait une concupiscence que ne tolère pas l'Église. De la même façon, l'acte sexuel lors des menstrues est prohibé, sous peine de mort puisqu'elles étaient sensées être empoisonnées. Un problème se pose, en revanche, entre l'enseignement de l'Église et la nature même de l'homme, qui est habité par des passions et des désirs. Dans ce contexte à fois doctrinal et social, c'est la position de la femme face à la sexualité, son rapport avec les hommes, mais aussi avec elle-même, qui nous intéresse, de manière à mieux appréhender les liens entre la réalité sexuelle de la femme au Moyen Âge et l'image projetée par les fabliaux, où s'affirme une femme lubrique, rusée et adultère.

En regard de la théorie humorale, qui prévaut depuis l'Antiquité, la femme, est métaphoriquement d'un tempérament chaud et c'est cette « chaleur » dont se préoccupent les traités de médecine médiévaux. « [D]'après

²⁰⁹ Cité par Jean Verdon, *L'amour au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2006, p. 19 ; le passage reprend le texte de la *Bible de Jérusalem*.

l'étymologie que certains (*alii*) adoptent, le terme "femme" [provient] de "feu"²¹⁰ ». Son caractère chaud explique donc son appétit sexuel qui surpasse celui de l'homme. Bien que dans son caractère elle soit docile, donc froide aussi, la femme se réchauffe au contact de l'homme et c'est pourquoi elle est insatiable sexuellement. Déjà Juvénal disait d'elle qu'elle est « *lassata sed non satiata*²¹¹ ». Isidore de Séville explique, à la faveur d'un ingénieux système étymologique²¹², que la libido est liée au nombril de la femme, et qu'elle est donc située en son centre. Dédire de ce raisonnement que la femme est centrée sur sa sexualité s'impose, cet exercice manifestant, au surplus, la volonté d'expliquer le véritable caractère de la femme d'une manière rationnelle en apparence. Bien que réfuté à prime abord, le plaisir féminin commence à paraître acceptable, voire susceptible d'aider la femme à procréer, selon les théoriciens médicaux de l'époque. En effet, Avicenne souligne qu'« [i]l n'est pas honteux pour le médecin de parler de l'augmentation du pénis [...] ainsi que du plaisir féminin, car se sont des causes qui participent à la génération²¹³ ». L'histoire cléricale nous révèle également la présence de la masturbation dans la sexualité masculine et féminine, acte qui est toléré chez la femme jusqu'à l'âge de 25 ans. « Albert le Grand, [...] va même jusqu'à le conseiller dans certains cas [...]. "Alors leurs aines sont tempérées et elles deviennent plus chastes"²¹⁴ ». Encore une fois, l'autorisation a pour but de rendre la femme docile face à l'homme, dans l'optique religieuse. Toutefois, ce rapide tour

²¹⁰ Bernard Ribémont, *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 134.

²¹¹ *Ibid.*, p. 135.

²¹² Voir *Ibid.*, p. 136.

²¹³ *Ibid.*, p. 131.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

d'horizon de l'histoire de la sexualité au Moyen Âge reflète aussi le manque de sources disponibles sur le sujet. C'est à ce moment qu'intervient la littérature des fabliaux afin de nous révéler la femme sous un autre jour, avec une sexualité affichée.

La femme se retrouve littéralement, mise à nue dans les fabliaux érotiques. Bien que le dévoilement du corps ne soit parfois que sous-entendu (l'acte sexuel le nécessitant), il n'en reste pas moins présent, s'opposant ainsi à la tradition chrétienne dans laquelle la nudité est condamnée. Le corps nu de la femme représente la luxure, alors qu'elle se débarrasse du « "vêtement [qui] est la clôture du corps", bouclier de l'âme contre l'animalité²¹⁵ ». Ainsi, dans le *Vilain de Bailluel*, se dévêtir mène directement à l'acte sexuel : « Desloïe l'a et desçainte : / Sor le fuerre noviau batu / Se sont andui entrebatu, / Cil a denz et cele souvine²¹⁶ » L'auteur trahit, consciemment ou non, sa croyance aux préceptes religieux, puisque même dans l'acte prohibé, les amants utilisent la position dite « naturelle », soit l'homme dessus et la femme dessous. Le fabliau *Les Tresces* évoque lui aussi la nudité, alors que la femme se couche nue aux côtés de son mari : « Et couchiee trestoute nue²¹⁷ ». La nudité féminine dans la couche nuptiale témoigne du fait que la femme est prête à assouvir les désirs sexuels de son mari ou de son amant. La sexualisation du corps féminin la diabolise du même coup, puisque c'est son amant qu'elle attend ; son corps est adultère. Le désir des amants est lié, de la même façon, au désir dans *Aubérée*.

²¹⁵ Florence Colin-Goguel, *L'image de l'Amour charnel au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 43.

²¹⁶ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 248, v. 84-87.

²¹⁷ *Ibid.*, vol. 6, p. 254, v. 276.

L'homme, « qui desiroit s'amie, / Se deschauce et si se despoille²¹⁸ », alors que plus loin la femme est « tote nue²¹⁹ ». Le jeune homme fait valoir que, si elle crie, elle se fera condamner par tous qui croiront en son adultère étant donné sa nudité. La femme est à nouveau pécheresse de par la seule nudité de son corps.

L'anus et le sexe de la femme sont évoqués avec bien plus d'insistance que d'autres parties du corps. Par exemple, on retrouve un chevalier qui fait parler les cons ou encore, dans *Les coilles noires*, la femme exhibe son anus à la demande de son mari, afin de prouver qu'il l'accuse à tort. Bien d'autres fabliaux présentent ce dépouillement de la femme qui est ainsi rabaissée, par son « bas » corporel lié au grotesque. Cette opposition au caractère naturellement délicat de la femme, qui est une « femme-fleur », belle et fragile, crée un renversement qui rend compte d'une autre vision de la femme chez les auteurs de fabliaux. Cette vision de la femme pécheresse se retrouve également dans les textes sacrés. Toutefois, les textes populaires que sont les fabliaux attirent l'attention sur le fait que, malgré leur nudité, les femmes sont applaudies pour leur pouvoir de séduction et de manipulation. C'est la grande gagnante du fabliau où le « bas » corporel sert plus le rire que la critique. Sans nier la possibilité que les fabliaux soient une critique sociale, il est plus prudent de les voir comme un simple reflet trouble de la réalité.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 305, v. 348-349.

²¹⁹ *Ibid.*, v. 379.

La femme détient donc un puissant moyen de défense face aux attaques qu'elle subit. Fine manipulatrice, elle se sert de son éloquence afin de combler ses désirs sexuels. Comme le rappelle Marie-Thérèse Lorcin, « les paroles occupent 40 à 60% des vers dans la majorité des contes²²⁰ ». Le langage est teinté de ruse et elles convainquent leur mari par divers moyens. Une première méthode est la répétition avec insistance, comme le montre la femme du *Vilain de Bailluel*, laquelle convainc son mari de sa propre mort. Le processus est lui-même grotesque, puisqu'à l'aide de la simple phrase : « Morez, certes, ce fetes mon !²²¹ », et de ses différentes variantes, la femme réussit à persuader son mari de sa mort. La femme passe du rôle de génitrice à celui de meurtrière ; elle ne donne plus la vie, mais la mort. Ce renversement caractéristique du grotesque établit la femme comme figure d'autorité. La finalité poursuivie par la figure féminine du fabliau est d'obtenir les faveurs sexuelles de son amant et tend à s'exercer dans le cadre de la vie sexuelle du couple.

Un second procédé, visible dans *Les Tresces*, est l'invocation de Dieu afin d'amplifier la valeur des gestes. À la suite d'une substitution des tresses pour une queue de cheval et d'une femme pour une autre, la bourgeoise invoque Dieu à plusieurs reprises dans le but de prouver son innocence à son mari. Les références, nombreuses - « se Dieus me consalt²²² », « Par toz les

²²⁰ Marie-Thérèse Lorcin, *Jeux de mains, jeux de vilains. Le geste et la parole dans les fabliaux*, *op. cit.*, p. 372.

²²¹ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 247, v. 34.

²²² *Ibid.*, vol. 6, p. 255, v. 300.

sainz de Seinte Yglise²²³ », « Reclamez Dieu²²⁴ », « Ja Dieu ne place que je vive²²⁵ », etc. - mènent à la réplique finale :

Beau doz sire, devant Dieus ci
 Je vos pardoig mout bonement.
 Dieus gart vostre cors de torment
 Et d'ennemi et de fantosme !
 Sire, voez vos sont ennubli ;
 Ne le metez mie en oubli,
 Ne requerez respit ne terme,
 Mais alez a la Seinte Lerme :
 Bien sai, quant vos l'avroiz veüe.
 Que Dieus vos rendra la Veüe.²²⁶

Il s'agit d'un véritable triomphe de la manipulation, puisqu'elle persuade le mari de laisser la femme seule. Celle-ci pourra donc profiter de son amant sans peur. Une fois de plus, le grotesque est présent par le renversement du statut de Dieu, c'est-à-dire que le nom divin sert l'adultère (le mal) plutôt que la cohésion maritale (le bien). À un deuxième niveau, il y a également renversement, alors que le pèlerinage sert l'adultère. La femme utilise ce bouleversement pour se placer dans une situation de pouvoir, en manipulant l'esprit de son mari, de la même façon que le fait la bourgeoise dans *Les braies au cordelier*, lorsqu'elle amène son mari à se culpabiliser. À la suite des fausses explications du frère mineur, le mari s'exclame : « Par poi que je n'ai ma feme ocise / Par mon pechié et a grant tort²²⁷ ». Il se croit coupable et regagne confiance en sa femme. La ruse place encore une fois la femme dans une position dominante au sein du foyer conjugal.

²²³ *Ibid.*, v. 304.

²²⁴ *Ibid.*, v. 308.

²²⁵ *Ibid.*, p. 256, v. 320.

²²⁶ *Ibid.*, p. 258, v. 408-418.

²²⁷ *Ibid.*, vol. 3, p. 235, v. 29-30.

Dans le fabliau *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, la référence à Dieu est également présente de manière grotesque, notamment dans les jurons du mari « Voiz por le sac et por le foie, / Por la froissure et por la teste²²⁸ ». L'évocation des parties internes montre la présence d'un renversement grotesque qui se retrouve aussi dans le langage de la femme qui jure par saint Jacques qu'elle recommencera le geste qu'on lui reproche. Ce geste, qu'elle dissimule sous des apparences louables, la naissance à venir, est en fait condamnable, l'adultère avec le prêtre en étant le but. La figure féminine prend le contrôle de la situation et s'empare d'une position d'autorité, puisque le mari abdique devant les faux aveux de sa femme. Le renversement de la situation, éminemment grotesque, permet de consommer l'adultère sans risques. Finalement, dans *Aubérée*, la vieille maquerelle appuie son discours de références à Dieu (« De Damle Deu qui nos forma / Soie ge, dist ele, saignie²²⁹ », « De Damle Deu l'esperitable / Soie je, dist ele, saignie / Et ennoree et Beneïe²³⁰ ») qui semblent lui conférer un caractère pieux. C'est ainsi qu'elle convainc en partie le mari et dissimule l'adultère. La femme devient figure de pouvoir grâce à ses propos teintés de ruse. Toutefois, cette autorité s'exerce hors des limites du couple, alors que c'est une tierce personne qui permet l'adultère. La manipulation est un acte répréhensible, mais qui permet à la figure féminine de s'assurer une place dans un monde où l'agressivité masculine est omniprésente. En plaçant l'homme en position inférieure, la femme accroît son pouvoir. Le grotesque amplifie cette situation dans le fabliau

²²⁸ *Ibid.*, vol. 5, p. 356, v. 126-127.

²²⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 308, v. 502-503.

²³⁰ *Ibid.*, p. 309, v. 513-515.

et révèle non seulement la présence de ces mécanismes de ruse au Moyen Âge, mais aussi la conscience culturelle du pouvoir sexuel de la femme.

La femme occupe une place très importante dans l'univers du fabliau, puisqu'elle suscite le rire, mais domine aussi la situation. Cependant, la mise en scène de la figure féminine dans le fabliau est déjà teintée de préjugés, dans la mesure où l'imaginaire médiéval l'associe à une figure antique. Le rôle qu'y joue la femme « ne confère-t-il pas au rire que fait naître le fabliau un caractère païen et ne le transforme-t-il pas en célébration inconsciente du culte de la Grande Déesse-Mère ?²³¹ ». L'imaginaire médiéval, fortement marqué par le passé antique et qui vient d'entrer dans un univers chrétien, garde les traces de son esprit païen, notamment dans le personnage de la femme, en l'associant à la Grande Déesse-Mère dévorante. Le lien entre sexualité et mort est important dans les cultures primitives, comme le souligne Jean-Claude Aubailly, et la femme est associée à la vie et aux pulsions sexuelles. Il n'y a qu'un pas à faire pour associer femme et mort. Dans cette optique, la figure féminine est génératrice d'une angoisse et d'une peur qui lui confèrent un pouvoir sur la gent masculine. Dans le fabliau, cette angoisse se fixe sur le mari, qui subit le pouvoir de cette génitrice dévorante. Ironiquement, c'est cette dernière qui a inconsciemment le pouvoir de rendre cathartique la peur qu'elle provoque, puisque c'est elle qui provoque le rire. La peur est effacée par le rire qui « a ainsi une fonction initiatique et un effet thérapeutique²³² ». Le lecteur (ou

²³¹ Jean-Claude Aubailly, « Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval », *op. cit.*, p. 117.

²³² *Ibid.*, p. 107.

l'auditeur) profite de cette désacralisation du corps féminin au profit du rire, sans qu'elle perde toutefois sa position de pouvoir dans le couple du fabliau. La femme « est bien souvent le moteur de l'action et qui sait toutes les ruses pour tromper tout le monde et parvenir à satisfaire ses instincts²³³ ».

Il est souvent difficile, dans l'analyse des fabliaux, de montrer la présence de préconceptions sur la figure féminine. Toutefois, le texte révèle parfois, par son vocabulaire, une idéologie préalable à l'œuvre. Ces allusions peuvent se retrouver dans le prologue, commentaire du conteur, comme l'illustre le fabliau *La Dame qui fist trois tors entor le moustier*, où la femme est déclarée pire que le diable : « Qui fame vorroit desouvoir, / Je li fais bien apersouvoir / Qu'Mavant decevroit l'anemi : / Au dyable a champ arami ! / Cil qui fame wet justicier²³⁴ ». Le conteur étant souvent lui-même un roturier, il projette dans ses récits un imaginaire inscrit dans la longue durée historique et présente une femme menteuse, qui raille l'homme et « Qu'ele li fait a force entendre / Que li cielz sera demain cendre²³⁵ ». Cette réduction en cendre n'est pas sans importance, puisque la Déesse-Mère est liée à la nature : elle crée et détruit, réduit en cendre par le feu. Dans *Le vilain de Bailluel*, on retrouve un commentaire similaire dans l'épilogue, alors que le conteur précise : « C'on doit por fol tenir celui / Qui mieus croit sa fame que lui²³⁶ ». La femme est donc vue comme corruptrice et mensongère, c'est-à-dire indigne de confiance. Bien entendu, il existe plusieurs versions des fabliaux, dont la principale différence se situe dans

²³³ *Ibid.*, p. 117.

²³⁴ NRCF, *op. cit.*, vol. 5, p. 353, v. 1-5.

²³⁵ *Ibid.*, v. 13-14.

²³⁶ *Ibid.*, vol. 5, p. 249, v. 115-116.

les commentaires présents ou absents des conteurs. *Aubérée* en est un exemple, alors que, dans une traduction de Robert Guiette, on retrouve un épilogue d'un conteur condamnant certaines femmes : « peu de femmes on rencontre / Qui fassent méfait de leur corps / Si ne les y pousse autre femme²³⁷ ». Ces renseignements que nous livrent les narrateurs des fabliaux érotiques révèlent donc les préjugés sur la femme au Moyen Âge.

Par l'exposition du corps, la manipulation du langage et à la lumière des idées préconçues à son sujet, la femme détient un pouvoir sexuel à l'intérieur du fabliau. Il est à la fois générateur de vie et destructeur, selon la victime, amant ou mari, visée par ses charmes. La figure féminine est parfois aidée par ses pairs afin d'atteindre ses objectifs et satisfaire sa sexualité débordante. Qu'il s'agisse de l'amant ou d'une autre figure féminine, son intervention revêt une certaine importance dans le développement du caractère de la femme ainsi que dans le renversement comique du fabliau.

6.2 Maquerelles et amants au service de la femme adultère

Maquerelle, proxénète, entremetteuse, tentatrice, allumeuse : la femme qui use de ces titres ou de ces moyens afin d'aider une autre femme à obtenir des faveurs sexuelles de son amant, n'est pas bien vue, si l'on en juge par les différents dictionnaires d'argot médiéval. Pourtant, l'existence de ces mots et de la multitude de définitions qui s'y sont rattachées au cours de l'histoire rend compte de la formation, encore embryonnaire, du métier de proxénète. Même

²³⁷ Robert Guiette, *D'Aubérée la vieille macquerelle* dans *Fabliaux et contes*, Paris, Le club du meilleur livre, 1960, p. 101.

lorsqu'il s'agit d'aider une amie, la question de l'argent est la motivation principale. Dans les fabliaux érotiques qui nous concernent, deux personnages, l'un principal et l'autre secondaire, rendent service aux femmes adultères et soutiennent leurs entreprises. Ce sont Aubérée et une bourgeoise dans *Les Tresces*. Dans ce fabliau, la bourgeoise, bien qu'elle ne soit pas l'initiatrice de la manigance, se plie aux demandes de Aubérée qui « Fait la lever, tant la pria / Que la dame li ostroia²³⁸ ». L'instigatrice de l'affaire tente d'utiliser la substitution lorsqu'elle envoie une autre femme auprès de son mari afin de le tromper. Elle dispose à cette fin de deux atouts, le premier étant l'apparence de sa voisine. En effet, l'usage de la ruse est efficace, car la bourgeoise « en beauté la resanbloit²³⁹ » et qu'elle désire se prêter au jeu. De plus, la colère du mari lui fait négliger de vérifier l'identité de celle qui se lamente à ses côtés. Il a « si grant talent / De feme laidir et debatre / Com il avoit de cele batre²⁴⁰ ». Son accès de fureur est désiré par sa femme et provoqué dans le but de le ridiculiser plus tard, alors que ses agissements passent pour une folie liée à un songe. En effet, le mari croit avoir coupé la tresse et battu sa femme, mais se rend compte, à son grand désarroi, qu'il détient la queue de son cheval plutôt que la tresse, et que sa femme n'a pas d'ecchymose. La bourgeoise battue ne se contente toutefois pas d'un simple remerciement contre ce service qui lui a coûté ses tresses, et elle va se plaindre à la femme qui l'a mise dans ce pétrin. Une promesse de récompense calme la plaignante, alors que « la dame jure et

²³⁸ NRCF, *op. cit.*, vol. 6, p. 252, v.165-166.

²³⁹ *Ibid.*, v. 164.

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 188-190.

affiche / Qu'a toz jorz mais la fera riche²⁴¹ » - après quoi, ayant joué son rôle, elle disparaît du récit. La seconde apparition de la femme devant son mari, mais sans ecchymoses cette fois, lui permet de se laver des accusations de profiter de son amant dans l'intervalle et de gagner à jamais la confiance aveugle de son mari. L'échange de service contre de l'or présente un cas de maquereillage subtil, qui s'affirme avec davantage d'évidence dans *Aubérée*.

Dès le titre, *Aubérée* est déclaré maquerele, le texte offrant ainsi un portrait peu flatteur du personnage, mais non pas mensonger, puisque « Ja si en fust fame enserree / Qu'a sa corde ne la treïst²⁴² ». Sa ruse et son efficacité lui viennent de son expérience avec les hommes, ce qui lui permet d'échanger ses services contre de l'argent. Le pouvoir qu'exerce la figure féminine se présente comme une valeur économique dont la femme peut se servir afin d'obtenir des faveurs sexuelles pour elle ou pour une autre. Toutefois, c'est le personnage du jeune homme amoureux qui fait appel à la maquerele, lui demandant que « S'ele li puet metre en sesine, / Quarante livres li donroit²⁴³ ». Insatisfaite de l'offre, *Aubérée* lui demande en plus son surcot, mais pour le jeune homme, le désir qu'il éprouve pour la jeune fille n'a pas de prix et il accepte. Le marché est conclu. La ressource qui lui sera la plus utile dans sa ruse est précisément son défaut : sa vieillesse et la pitié que celle-ci engendre, car ces alliés lui permettent de gagner facilement la confiance des gens puisqu'elle n'inspire aucun sentiment de défiance. Cette absence de méfiance

²⁴¹ *Ibid.*, p. 253, v. 237-238.

²⁴² *Ibid.*, vol. 1, p.299, v. 113-114.

²⁴³ *Ibid.*, p. 299, v. 119-120.

lui donne la possibilité d'avoir accès à des lieux privés, telle la chambre des maîtres que lui ouvre la jeune fille, désireuse d'avoir l'avis d'une femme plus « sage ». Dans la suite du fabliau, cette faiblesse et la vertu que l'on attribue aux dames d'un certain âge lui procureront une entrevue avec le bourgeois et faciliteront la réussite de la ruse. Mais le jeune homme n'est pas le seul gagnant dans cette histoire. La vieille maquerelle sert avant tout ses intérêts et ceux de la bourgeoise, dans un monde où les femmes plus âgées initient les plus jeunes, de bonne ou mauvaise façon. La jeune fille découvre donc la ruse et la manipulation en côtoyant Aubérée et pourra en user dans ses conquêtes futures. La maquerelle revêt ainsi deux rôles : celui de proxénète et celui de mentor sexuel, corrompant les mœurs de la jeunesse. Elle fait usage de valeurs reconnues, telle l'innocence de la vieillesse et de la pauvreté, mais également de l'institution cléricale, puisqu'elle prend pour preuve de l'innocence de la bourgeoise qu'elle se repent, « Tres devant l'autel Nostre-Dame. / Iluecques vi gesir ta fame, / Devant l'autel, tote estendue ! ». Pour convaincre davantage le mari, Aubérée lui montre les bougies en forme de croix présentes sur le pavé de l'église. Ces gestes montrent que la maquerelle se donne beaucoup de peine pour accomplir la tâche pour laquelle on l'a rétribuée. Ainsi, elle est au service de la bourgeoise, mais aussi de la figure féminine en général, en servant d'exemple. Son implication est primordiale dans le récit et son rôle concourt à établir la thèse suivant laquelle la figure féminine détient un pouvoir au sein du couple, comme nous le montre le fabliau érotique.

Le rôle de soutien n'est pas uniquement réservé à la gent féminine, et c'est parfois l'amant qui se met au service de sa maîtresse. *Le vilain de Bailluel* en donne un exemple manifeste, alors que la ruse féminine nécessite l'intervention d'un tiers qui, en l'occurrence, n'est nul autre que l'amant. Ce dernier revêt successivement deux rôles, soit celui de prêtre et celui d'amant. La ruse tire encore une fois parti de l'absence de méfiance du vilain face à sa femme ainsi que de la confiance aveugle envers les ecclésiastiques, représentés par le prêtre qui lui fait croire en sa propre mort. Adossée à une figure d'autorité, spirituelle on en convient, mais d'autant plus efficace, la femme s'assure de faire en sorte que son mari soit la dupe de sa ruse et de se libérer des contraintes que lui impose la vie maritale. Le pouvoir de la femme s'exerce ainsi sur le pauvre mari, battu et content.

7. L'ambivalence féminine

Qu'elle soit au cœur de l'action ou au service d'une autre, la femme possède un caractère très ambivalent qui se révèle essentiel au maintien du rire carnavalesque dans le fabliau érotique. Bakhtine évoque, on l'a vu, l'ambivalence de la femme qui donne la vie, mais qui représente aussi la mort ; mais, au-delà de cette opposition, la figure féminine revêt deux visages, soit celui de la jeune fille chaste et délicate et celui d'amante sans morale. Le rire qui s'empare du lecteur à l'évocation de cette image ambivalente permet au récit de remplir ses fonctions. Cet aspect du grotesque se retrouve dans tous les fabliaux érotiques du corpus. Dans *Aubérée*, le personnage de la proxénète possède ce trait de caractère, alors qu'elle « enlève la vie » à la bourgeoise en provoquant son déshonneur aux yeux de son mari qui « Lors prent sa fame, si la rue / Par mi l'us fors de la meson²⁴⁴ ». Plus loin dans le récit, elle lui redonne sa vie, mais en la modifiant au gré du jeune homme épris d'elle, tandis qu'il « l'acole et bese / Et cele si fet bel atret²⁴⁵ ». Initié à l'art de la sexualité extraconjugale, c'est une nouvelle femme qui naît dans les murs de la maquerelle. La bourgeoise est également ambivalente, car pour une question d'apparence, elle renie ses principes et se déshonore. Ce revirement fait apparaître le rire chez le lecteur qui se moque de la bêtise du mari. Ce dernier se fait duper par sa femme qui passe d'aimante à adultère à son insu.

Le fabliau *Les Tresces* présente un cas de figure similaire, la femme étant à la fois bonne amante et mauvaise épouse. Son double statut ne fait pas

²⁴⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 303, v. 268-269.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 306, v. 404-405.

rire de prime abord, mais les gestes qu'elle posera et qui seront l'expression de ce caractère seront la clé de la réussite du rire grotesque. Le narrateur la présente comme une « femme de grant paraige, / Qui avoit mis tot son coraige / A un chevalier du païs²⁴⁶ ». Elle apparaît donc comme une femme instable, qui n'inspire pas confiance. L'ambiguïté du caractère de la bourgeoise est représentée dans l'incident initiateur du conflit. Le mari, la femme et l'amant se retrouvent tous les trois dans la chambre conjugale et, qui plus est, dans le lit. L'introduction de l'amant dans le duo conjugal révèle l'ambivalence de la femme, prise entre le devoir et le désir. Afin de s'en sortir, elle use de ses deux visages, disant au mari qu'elle retient le coupable, mais libérant ce dernier dès que son époux quitte les lieux. Le résultat est le même que dans *Aubérée* et la bourgeoise est « mise hors de l'osté : / Ainsi cil sa feme en envoie²⁴⁷ ». Dès lors, la ruse se noue, ayant pour résultat de provoquer le rire chez le lecteur. En envoyant une autre femme à sa place dans le lit conjugal, la bourgeoise s'affranchit temporairement de son devoir et de la morale qui lui dicte le respect de son mari, afin de « [...] atendre / De son ami graignor soulaz / Que cele qui prise est as laz²⁴⁸ ». La femme montre son ambivalence par l'absence de remords à duper son mari, auprès de qui elle revient à la fin du récit, mais pour mieux s'en débarrasser et jouir de son amant.

Dans *Le vilain de Bailluel*, la situation diffère, puisque la bourgeoise n'est pas expulsée de sa demeure, mais s'en sert pour introduire son amant en

²⁴⁶ *Ibid.*, vol. 6, p. 248, v. 15-17.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 251, v. 152-153.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 353, v. 202-204.

présence de son mari. Encore une fois, l'ambivalence de l'épouse qui préfère la vie extraconjugale est soulignée dès le début : « Sa fame n'avoit de lui cure, / [...] Et cele amoit le chapelin, / S'avoit mis jor d'ensamble a estre / Le jor entre li et le prestre²⁴⁹ ». Dans ce fabliau, c'est la gestuelle de la bourgeoise qui trahit son ambivalence et qui, par le fait même, engendre le rire. À l'image d'une comédienne jouant mal son rôle, la femme du vilain tient un discours qui ne correspond en aucune manière à sa gestuelle. Le fabliau explique qu'elle court à la rencontre de son mari, bien que « Mieus amast autrui revevoir²⁵⁰ ». Le narrateur poursuit en précisant que la femme « L'amast [le mari] mieus enfoui que mort²⁵¹ », pensée qui contredit les propos de l'hypocrite dame Erme : « Après vous n'ai soing que je vive, / Puisque de moi vous dessamblez²⁵² ». Puis elle lui prépare avec soin son lit de mort, ne pensant qu'à sa ruse et déclare « Que fera ta lasse de fame, / Qui por toi s'ocirra de duel ? ». Cette remarque peut être interprétée d'un point de vue sexuel, où le duel aura plutôt lieu entre l'amant et la femme. L'allégeance qu'elle devrait porter à son mari, selon les mœurs de l'époque, est détournée au profit de l'amant, marquant ainsi l'ambivalence de son caractère dans cette dualité. La figure féminine provoque ainsi le rire en projetant l'attention sur le mari naïf qui ne voit rien de cette manigance hypocrite. Le rire s'accroît lorsque le prêtre entre en scène et prend part au « rituel » mortuaire, puisqu'il agit lui aussi comme si la mort du vilain était chose réelle. Au moment de la cérémonie funèbre, le prêtre « fist

²⁴⁹ *Ibid.*, vol. 5, p. 246, v. 10, 12-14.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 246, v. 25.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 246, v. 28.

²⁵² *Ibid.*, p. 247, v. 38-39.

corte lesse : / N'avoit soing de commander l'ame²⁵³ », tandis que « si set faindre dame Erme / Qu'ainz de ses ieus ne cheï l'erme²⁵⁴ ». Ce duo provoque le rire grotesque du lecteur, ce qui est essentiel pour capter l'attention de ce dernier quant à la morale que le narrateur propose.

L'image que Bakhtine donne de la femme procréatrice et destructrice est clairement visible dans le fabliau *La dame qui fist trois tors entor le moustier*, alors que la femme justifie ses absences par le fait qu'elle est enceinte : « Voirs est que je suis de vos grosse ». Par cette annonce, elle se présente comme vertueuse et porteuse de vie, alors que c'est tout le contraire qui se passe. Puisque cette manigance n'est que mensonge, elle devient plutôt un objet de destruction, à la fois du couple, mais aussi de l'enfant annoncé, puisque sa venue est fictive. La figure féminine est ambivalente, puisqu'elle ne parvient pas à garder l'équilibre entre la création et la destruction et se retrouve à la fois dans l'un et l'autre. Ce débalancement bouleverse les mentalités et provoque le rire chez le lecteur, témoin de la manigance. Dès le début du fabliau, la bourgeoise est présentée comme ayant une personnalité instable, influençable par les émotions (du moins par le désir) qu'elle ressent pour le prêtre, puisqu'elle « si ne laissast por nelui / Qu'ele ne feïst son voloir, / Cui qu'en deüst li cuers doloir²⁵⁵ ». Cette fragilité d'humeur ne concourt pas à stabiliser le caractère de la femme et la rend d'autant plus ambivalente, le lecteur ne pouvant se fier au jugement de celle-ci. S'ensuit le rire grotesque lorsque ses plans sont

²⁵³ *Ibid.*, p. 248, v. 80-81.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 248, v. 77-78.

²⁵⁵ *Ibid.*, vol. 5, p. 353, v. 22-24.

contrecarrés par la venue impromptue du mari, puis un nouveau rire quand le mari se réveille et que sa femme a disparu, et ainsi de suite. La suite des événements qui découlent des décisions de la femme, toujours guidée aveuglément par le désir, déclenche le rire carnavalesque. Le résultat est d'autant plus cocasse que le mari se retrouve soumis à son épouse et « Que cil n'en doit parler ja mais : / De choze que sa fame face, / N'en orrat noize ne menace²⁵⁶ ». La bourgeoise du fabliau *Les braies au cordelier* utilise également le motif du désir d'avoir un enfant afin d'expliquer sa conduite qui ne semble pas irréprochable, en demandant au prêtre de dire « Que vos braies ai enpruntees / Et desoz ma coite boutees / Por filz ou fille concevoir²⁵⁷ ». Elle fait ainsi la preuve qu'elle est double, à la fois femme et amante.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 357, v. 166-168.

²⁵⁷ *Ibid.*, vol. 3, p. 233, v. 250-252.

Conclusion

Le fabliau est sans conteste destiné à faire rire, ce qui le distingue des autres genres qui lui sont contemporains. Toutefois, cette première remarque ne suffit pas à le caractériser et s'y ajoutent une écriture en vers octosyllabiques à rimes plates, un caractère narratif, une non-appartenance à un ensemble générique plus vaste ainsi que le caractère humain des agents. Dans ce genre littéraire, on distingue une proportion notable de fabliaux réunissant les mêmes caractéristiques, avec une préséance accordée au plaisir comme leitmotiv du fabliau, le recours au triangle amoureux, une fonction satirique et un vocabulaire érotique, tous ces traits participant ainsi de la définition du fabliau érotique. Cet érotisme est déclencheur d'un rire qui permet de libérer les consciences de la peur. C'est dans cette optique que Bakhtine présente une conception du carnaval où le grotesque s'affirme comme un élément déterminant et où le rire populaire sert à créer un retournement social et culturel. L'apparition de cet univers à rebours à l'intérieur d'un monde à l'endroit a un impact important dans l'univers des représentations littéraires, où la femme, quasi inexistante en dehors de cette sphère, s'y trouve être le moteur du fabliau érotique. Par le grotesque, la femme révèle son pouvoir au sein du couple inversé, où elle use de ruses et de manipulations pour arriver à ses fins. Cependant, malgré son importance dans le récit, c'est à travers ses relations avec les autres que la figure féminine se démarque.

Son amant est, la plupart du temps, un prêtre intrigant, qui pervertit ses vœux avec la femme. Le pouvoir féminin s'affirme dans le contrôle que la

femme exerce sur la figure du prêtre au moyen de ses charmes et de sa sexualité. À l'opposé, le mari est souvent dépeint comme benêt ou impulsif, contrastant ainsi avec les manigances raisonnées de sa femme. Habile manipulatrice, elle utilise les défauts de l'époux afin d'obtenir sa confiance et se livrer à des ébats extraconjugaux sans danger d'être découverte. La sexualité féminine est exploitée dans le fabliau érotique sous différents angles. D'abord, la nudité implicite ou explicite présente la femme comme un être de désir, prête à assouvir ses besoins en recourant à l'adultère. Toutefois, malgré cette nudité où le « bas » corporel est exalté, la femme conserve son pouvoir au sein du fabliau et ressort grande gagnante du conflit initial.

En recourant à la répétition, à l'appel à Dieu ou au vocabulaire grotesque, la femme combat les doutes de son époux en manipulant le langage. Les idées préconçues sur la femme la lient à une conception morbide de la sexualité, mais la catharsis provoquée par le rire désamorce cette peur. Afin d'accomplir cette tâche, la figure féminine est aidée par deux types de personnage. La maquereille intervient d'abord pour permettre la concrétisation de la ruse. Dans d'autres cas, c'est l'amant qui se retrouve au service de la femme. Au final, la figure féminine est considérée comme ambivalente, fidèle à son amant, mais traîtresse envers son mari. Elle se sert de sa capacité à mentir et à transformer la réalité, afin d'obtenir ce qu'elle désire. Suivant la conception de Bakhtine, elle est à la fois destructrice et procréatrice, lui permettant de tirer le meilleur parti des deux situations.

Ce trait de caractère fait naître le rire chez le lecteur ou l'auditeur du fabliau et marque l'apparition d'un *ethos* féminin dans les lettres et dans la culture. L'ambivalence avec laquelle les auteurs de fabliaux érotiques représentent la figure féminine révèle un désir de concevoir la femme dans son ensemble. Dans leurs textes, les auteurs mettent ainsi en évidence le caractère hétérogène de la culture médiévale, où le rire grotesque permet à ce genre littéraire de s'affirmer. Or, ce genre est éminemment propice à la représentation du caractère ambivalent et duel de la femme, qui est vu à la fois comme l'instrument de la volonté divine et comme un être pensant à part entière. Détentrice d'un pouvoir qui lui est propre, soit l'usage de la ruse afin d'arriver à ses fins, la femme destructrice et régénératrice est le visage d'un pouvoir redouté, aussi tangible et probable que celui qu'évoque l'Église et où la femme est un « instrument du Diable, une chose à la fois inférieure et mauvaise²⁵⁸ ». La figure féminine est représentée comme complète, possédant ses forces et ses faiblesses, non pas instable, mais plutôt détentrice d'un pouvoir d'adaptation qui lui a permis d'exister comme projection fantasmatique dans une société dirigée presque exclusivement par des hommes.

Dans un univers où monde à l'endroit et monde à l'envers cohabitent et créent ensemble une réalité complexe, une culture féminine émerge dans l'imaginaire collectif, sans toutefois renouveler totalement l'histoire de la femme. C'est plutôt à l'intérieur de limites sociales bien définies que se développe l'idée de pouvoir féminin, permettant une remise en question qui aide à consolider le

²⁵⁸ Eileen Power, *Les femmes au Moyen Age*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p.20.

pouvoir en place, principalement masculin. Le monde à rebours présenté dans les fabliaux est toutefois essentiel et, à la lumière de la conception bakhtinienne du grotesque, l'érotisme, leitmotiv de cette littérature, met au jour une autre réalité de la femme, où son pouvoir métaphorique soutient son ambivalence réelle. Au pouvoir de par la ruse et la manipulation dans la fiction, il n'est pas exclu que ce pouvoir soit présent, dans une proportion moindre, dans la vie quotidienne du Moyen Âge, où la femme détient un rôle important « dès le plan économique. Dans la classe paysanne, elle est presque, au travail, l'équivalente sinon l'égale de l'homme²⁵⁹ ». En ce sens, le fabliau érotique sert de théâtre où s'affrontent différentes réalités, inversées ou non, permettant au lecteur ou à l'auditeur d'apprendre sur la vie, en autorisant un renversement hiérarchique et social, dans un cadre contrôlé. Le monde médiéval se distingue notamment par sa capacité à se renouveler sans cesse, afin de se maintenir. Dans cette optique, carnaval et monde chrétien sont essentiels l'un à l'autre, car les fêtes du carnaval « ne sont pas un appel à la subversion ou au désordre : elles s'inscrivent dans une culture qui les rend possibles, et qu'à leur tour elles justifient²⁶⁰ ». Afin de créer un terreau propice à la critique sociale, le fabliau érotique met en scène des personnages types, soit le mari, le prêtre, la femme, afin d'interpeller le lecteur qui identifie sa propre réalité sans se sentir visé individuellement.

Le rire détient une importance vitale dans le fabliau érotique et entretient, à l'image du monde à l'envers et à l'endroit, un rapport contrastant avec la peur,

²⁵⁹ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 355.

²⁶⁰ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 147.

alors que « le rire s'amplifie, au point de couvrir les peurs²⁶¹ ». Tous deux sont nécessaires l'un à l'autre, c'est pourquoi la figure féminine représente à la fois une prédatrice et une victime. La femme accède au pouvoir par le biais de sa ruse, surtout sur le plan sexuel, mais aussi par l'absence de ce type d'intelligence chez le mari. Elle gagne là où il perd. La figure féminine est source d'angoisse, mais ses actions dans le fabliau érotique permettent de s'affranchir de ce sentiment en le remplaçant par le rire. Avec cette lecture du Moyen Âge se dégage enfin un univers diamétralement opposé au nôtre, où bien et mal, rire et peur, joie et malheur se côtoient sans cesse et se nourrissent mutuellement. C'est précisément ce qui fait la particularité de cette époque. Pourtant, ce système a permis un maintien de l'ordre, tout en allouant une place pour une culture où, à la faveur du fabliau érotique, s'affirmait la femme à l'intérieur de l'imaginaire littéraire et social.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 224.

Bibliographie

Corpus étudié

BOOGAARD, Nico Van Den, Willem Noomen, *Le nouveau recueil complet des fabliaux*, Assen, CNRS, 1984, 10 tomes.

DUFOURNET, Jean, *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1998, 410 p.

GUIETTE, Robert, *Fabliaux et contes*, Paris, Le club du meilleur livre, 1960, 162 p.

SCOTT, Nora, *Contes pour rire. Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècle*, Paris, U.G.E., 1977, 254 p.

Textes du Moyen Âge

[Anonyme], *Bible, traduction œcuménique*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 3095 p.

[Anonyme], *La farce du maître Pierre Pathelin*, éd. Jean Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1986, 277 p.

[Anonyme], *Sept comédie du Moyen Âge*, Paris, Spes, 1927, 252 p.

[Anonyme] *Tristan et Iseult*, Paris, Librairie générale française, 1989, 636 p.

HALLE, Adam de la, *Le jeu de la Feuillée*, Paris, Flammarion, 1989, 247 p.

LAVESNE, Douin de, *Trubert : fabliau du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1974, 164p.

WOLF-BONVIN, Romaine (traduit et présentés par), *La chevalerie des sots. Le roman de Fergus, suivi de Trubert, fabliau du XIII^e siècle*, Paris, Stock, 1990, 241 p.

Études critiques

1. Ressources électroniques

Centre National de Ressources textuelles et lexicales,
<http://www.cnrtl.fr/etymologie/vulgaire>, consulté le 02/05/09.

Pierre Micquel, *La vie monastique selon St-Benoît*, p. 110,
http://books.google.ca/books?id=9FaAnnrFRoUC&pg=PA110&lpg=PA110&dq='%C3%A9chelle+de+St-Beno%C3%AEt&source=bl&ots=JGMIB57yJ4&sig=9VzejDfCKvAq1rIEmMlysMmxlJk&hl=fr&ei=Y0K7TLfbOcT7lwVgtnTDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CB0Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false,
 page consultée le 15/11/10.
 Pierre Nora, cité par Wikipédia,
http://fr.wikipedia.org/wiki/Lieu_de_m%C3%A9moire#cite_note-0, page
 consultée le 03/04/11.

« Caractère » Trésor de la langue française,
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?58;s=1988711340;r=4;nat=sol=1>, page consultée le 05-04-11.

« Érotisme », Trésor de la langue française,
<http://www.cnrtl.fr/definition/erotisme>, page consultée le 30/08/09.

« Macquereau -elle » Trésor de la langue française,
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?33;s=885747855;r=2;nat=sol=1>, page consultée le 05/04/11.

« Satire », Trésor de la langue française,
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3576327825;r=1;nat=sol=1>, page consultée le 05/04/11.

2. Imprimés

ALEXANDRE-BIDON, Danièle et Marie-Thérèse Lorcin, *Le quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, Paris, Picard (Espaces médiévaux), 2003, 303 p.

ARNOULD, Colette, *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 246 p.

AUBAILLY, Jean-Claude, « Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval », *Cahier de civilisation médiévale*, Poitiers, 1987, vol. 30, n° 118, p. 105-117.

AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, 559 p.

BACKÈS, Jean-Louis, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette, 1997, 160 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BARTHES, Roland, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 180 p.

BÉDIER, Joseph, *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bouillon, 1893, 485 p.

BERTINI et alii, *Les femmes au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1991, 291 p.

BLETON-RUGET, Marcel Pacaut, Michel Rubellin, *Regard croisés sur l'œuvre de Georges Duby : femmes et féodalité*, Paris, Presses universitaires de Lyon, 2000, 341 p.

BOUTET, Dominique, « Les fabliaux : du monde bourgeois au monde à l'envers. Inversion, subversion, transgression. » *Rapports*, University of Western Ontario, 1999, p. 66-77.

BURROWS, Daron, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux: Anticlerical Satire and Lay Identity*, Berne, Lang, 2005, 265 p.

BUSBY, Keith, « Courtly Literature and the Fabliaux: Some Instances of Parody », Tübingen, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1986, vol. 102, n° 1-2, p. 67-87.

BUSCHINGER, Danielle, André Crépin, *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1983, 166 p.

COLIN-GOGUEL, Florence, *L'image de l'Amour charnel au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 190 p.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 960 p.

COOKE, Thomas D., *The Old French and Chaucerian Fabliaux: A Study of Their Comic Climax*, Columbia, University of Missouri Press, 1978, 220 p.

DE LA CROIX, Arnaud, *L'érotisme au Moyen Âge. Le corps, le désir et l'amour*, Paris, Tallandier, 1999, 161 p.

DELOFFRE, Frédéric, *Le vers français*, Paris, SEDES, 1973, 179 p.

DION, Roger, *Histoire de la vigne et du vin en France des origines au XIX^e siècle*, Paris, s.n., 1959, 768 p.

DUBY, Georges, *Qu'est-ce que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, 2002, 1754 p.

DUBY, Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette Pluriel, 2002, 311 p.

DUBY, Georges, Michelle Perrot, Christiane Klapisch-Zuber, *Histoire des femmes en occident : le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991, 564 p.

DUFOURNET, Jean, *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1998, 410 p.

DUFOURNET, Jean, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003, vol. 1, 602 p.

FARAL, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1913, 431 p.

FARRELL, Thomas J., « Privacy and the Boundaries of Fabliau in The Miller's Tale », *English Literary History*, 1989, vol. 56, n° 4, p. 773-795.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « La discorde du langage amoureux. Paroles d'amour, paroles de femme dans les lais et les fabliaux (XII^e–XIII^e siècles) », *La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins, du Moyen Âge à l'Âge classique*, Textuel, 2006, n° 49, p. 125-141.

FURROW, Melissa, « Middle English Fabliaux and Modern Myth », *English Literary History*, 1989, vol. 56, n° 1, p. 1-18.

GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996, 487 p.

GOULEMOT, Jean M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1994, 185 p.

JOHNSON, Lesley, « Women on top: antifeminism in the fabliaux ? », *Modern Language Review*, 1983, n° 79, p. 298-307.

KLANICZAY, Tibor, André Stegmann, *L'époque de la Renaissance 1400-1600*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2000, 817 p.

KOESTLER, Arthur, *The act of creation*, Londres, Pan Books, 1975, 1964, 491 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.

LACY, Norris J., « Fabliau women in Courtly Ideology and Woman's Place in Medieval French Literature. In memoriam Alison Goddard Elliott », *Romance notes*, 1985, n° 25, p. 318-327.

LAURIOUX, Bruno, *Le Moyen Âge à table*, Paris, Adam Biro, 1989, 154 p.

LAZAR, Moshé, *Amour courtois et fin' amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck., 1964, 300 p.

LE GOFF, Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 239 p.

LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, B. Arthaud, 1964, 695 p.

LE GOFF, Jacques, *Un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, 1373 p.

LENIENT, Charles, *La satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1893, 437 p.

LÉONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, 1996, 455 p.

LEVY, Brian J., « Black humour: the role of the devil in the fabliau », *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society, Torino-St-Vincent, 5-9 septembre 1983*, Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 1987, p. 129-146.

LORCIN, Marie-Thérèse, « Manger et boire dans les fabliaux : rites sociaux et hiérarchie des plaisirs », *Manger et boire au Moyen Age*, Actes du colloque de la Faculté des Lettres de Nice, Paris, Belles Lettres, 1984, tome I, p. 227-235.

LORCIN, Marie-Thérèse, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Honoré Champion, (Essais, 6), 1979.

LORCIN, Marie-Thérèse, « Le corps a ses raisons : corps féminin, corps masculin, corps de vilain dans les fabliaux », *Le Moyen Âge*, 1984, n° 3-4, p. 433-453.

LORCIN, Marie-Thérèse, « L'amitié dans les fabliaux », *Histoire et société. Mélanges Georges Duby*, Aix-en-Provence, 1992, p. 141-146.

LORCIN, Marie-Thérèse, « Jeux de mains, jeux de vilains. Le geste et la parole dans les fabliaux », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, 1998, n° 41, p. 369-382.

MASSÉ, Stéphanie, *Les saturnales des lumières. Théâtre érotique clandestin dans la France du XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2008, 296 p.

MÉHU, Didier, *Gratia Dei. Les chemins du Moyen Âge*, Québec, Fides, 2003, 221 p.

MEYER, Paul, Gaston Paris, « Anti-miracle et anti-fabliau : la subversion des genres », Paris, *Romania*, 1985, vol. 106, n° 423-424, p. 399-419.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, 637 p.

MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003, 254 p.

NARDIN, Pierre, « Les fabliaux de Jean Bodel », *Romania*, Dakar, Université de Dakar 1960, n° 81, p. 250-266.

NOOMEN, Willem, « Qu'est-ce qu'un fabliau ? », dans Alberto Várvaro (dir.), *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Naples-Amsterdam, G. Macchiaroli et J. Benjamins, Alberto, 1981, p. 421-432.

NYKROG, Per, *Les fabliaux*, Genève, Nouvelle Édition, 1973, 340 p.

PERROT, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 247 p.

POWER, Eileen, *Les femmes au Moyen Age*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, 140 p.

REUTER, Yves (sous la direction de), *La question du personnage*, Clermont-Ferrand, CRDP de Clermont-Ferrand, 1987, 155 p.

RIBARD, Jacques, « Et si les fabliaux n'étaient pas des contes à rire ? », *Reinardus*, 1989, n° 2, p. 134-143.

RIBARD, Jacques, *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Honoré Champion, 1995, 418 p.

RIBÉMONT, Bernard (sous la direction de), *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, Paris, Klincksieck, 1990, 209 p.

RICOEUR, Paul, *La configuration dans le récit de fiction. Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 234 p.

ROGUET, Yves, « La violence comique des fabliaux », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, 1994, n° 36, p. 455-468.

ROUX, Jean-Paul, *La femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004, 426 p.

SUARD, François, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994, 454 p.

STEINBERG, Sylvie, *La confusion des sexes*, Paris, A. Fayard, 2001, 126 p.

TOBLER, Adolphe, *Le vers français, ancien et moderne*, Paris, F. Vieweg, 1885, 207 p.

TOGEBY, Knud, « The nature of the fabliaux », *The Humor of the Fabliaux: A Collection of Critical Essays*, Columbia, University of Missouri Press, 1974, p. 7-13.

VIRGILI, Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Sciences Po University Press, juillet-septembre 2002, n° 75, p. 5-14.

WHALEN, Logan E., « Modern dirty jokes and the Old French fabliaux », *The Old French Fabliaux: Essays on Comedy and Context*, Londres, McFarland, 2007, p. 147-159.